VENEZIA ARTI

e-ISSN 2385-2720

Edizioni
Ca'Foscari

Nuova serie 4

Vol. 31 – Dicembre 2022

Venezia Arti

Rivista annuale - Nuova serie

Redazione | Head office
Università Ca' Foscari Venezia | Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
Dorsoduro 3484/D - 30123 Venezia, Italia | venezia.arti@unive.it

Editore Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti gli articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.
Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: all the articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous double-blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni/riviste/venezia-arti/

Venezia Arti
Nuova serie 4 – Vol. 31 – Dicembre 2022

e-ISSN 2385-2720

Sommario

URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/venezia-arti/2022/1/
DOI http://doi.org/10.30687/VA/2385-2720/2022/08

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti
Nuova serie 4 – Vol. 31 – Dicembre 2022

Editoriale

Silvia Burini e Giovanni Maria Fara

Un intero paragrafo dei *Dicta* del teologo Filippo Melantone, raccolti a Wittenberg nel 1556 dallo studente Apollo Speiser, ci informa su alcuni aspetti significativi del carattere del vecchio Albrecht Dürer, da Melantone conosciuto a Norimberga fra l'autunno del 1525 e la primavera del 1526, allorché il teologo della Riforma luterana, allora ventottenne, vi soggiornava avendo ricevuto l'incarico, dal Consiglio della città, di fondare un nuovo liceo in quello che era stato il monastero di Sant'Egidio. Da parte sua Dürer ricambiò con un superbo ritratto inciso a bulino nel 1526, diventato giustamente celebre – è recente ipotesi che la raffinata epigrafe sottostante sia servita da modello per quella presente nel secondo stato del *Ritratto di Pietro Aretino* inciso da Marcantonio Raimondi, nel competente giudizio di Giorgio Vasari «il più bello che mai Marcantonio facesse»; mentre John Ruskin, in una delle sue letture oxoniensi, ha caratterizzato con parole indimenticabili questo straordinariamente intenso ritratto di profilo, sottolineando come non debba essere considerato una reale effigie di Melantone e «nor like any other person in his senses; but like a madman looking at somebody who disputes his hobby» («Lecture V. Design in the German Schools of Engraving», in *Ariadne Florentina. Six Lectures on Wood and Metal Engraving. With Appendix. Given before the University of Oxford, in Michaelmas Term, 1872*, Oxford, 1876, p. 160).

Ad ogni modo, la parte iniziale del paragrafo dei *Dicta* di Melantone dedicati a Dürer contiene una delle poche coeve descrizioni della sua vecchiaia artistica, incentrata sul differente approccio alla pittura rispetto a quando era giovane: «Durerus dicit, se iuvenem amasse prodigiosos ductus, iam autem senem studere simplicitati naturae, ut eam effingere et exprimere aliquo modo possit, et dolere se, quod tam procul adhuc abesset a naturae perfectione» (Dürer racconta che in gioventù amava fare pennellate virtuose e di grande effetto, ma ora, in età avanzata, preferisce la semplicità insita nella natura, sforzandosi di riuscire a riprodurla e a catturarla, e lo addolora il fatto di essere così lontano dalla perfezione della natura).

È in questo brano delineato un tema classico della biografia artistica, particolarmente studiato dalla storiografia novecentesca, che per descrivere la forma di espressione di un artista che invecchia, talvolta non più riconducibile ad alcun altro stile corrente o prevalente, ha utilizzato l'evocativo vocabolo tedesco *Altersstil*. Vocabolo da noi richiamato fin dal titolo del tema monografico di questo quarto numero della nuova serie di *Venezia Arti*, che presenta alcuni contributi su questo argomento, scalati cronologicamente dal principio del XVI secolo ai giorni nostri.

Per quanto riguarda l'età moderna, due contributi indagano in dettaglio l'attività ultima di Giuliano da Sangallo, figura chiave dell'architettura del Rinascimento italiano, e alcuni aspetti della pittura di età avanzata di Bernardo Bellotto, nipote del Canaletto e vero e proprio co-protagonista, su scala europea, del vedutismo settecentesco. Al primo autore, e soprattutto al *corpus* di suoi disegni per la facciata, rimasta incompiuta, della basilica fiorentina di San Lorenzo, è dedicato l'articolo di Dario Donetti, «Architettura e frammentismo, o lo stile tardo di Giuliano da Sangallo». L'autore sottopone qui a nuova analisi i progetti sangalleschi – presunti o effettivi che siano poi stati dimostrati dalla critica – oggi conservati al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, ma nel secondo Cinquecento presenti nella collezione di grafica appartenuta a Giorgio Vasari. Insieme a questo gruppo celebre di disegni – nella cui antica vicenda storiografica e collezionistica è riconoscibile in filigrana la nascita stessa della disciplina storico artistica, intesa in senso moderno – Donetti approfondisce lo studio di una significativa aggiunta grafica, in passato attribuita a Francesco da Sangallo, ma dallo studioso già in cataloghi di importanti esposizioni del 2013 e del 2017 ricondotta al padre Giuliano.

L'articolo di Sabine Peinelt-Schmidt indaga in dettaglio il concetto di *Altersstil* prendendo in analisi una fase assai vasta della carriera pittorica di Bellotto, che comprende i primi dipinti eseguiti a Dresda nel 1747-48 e arriva cronologicamente a includere la grande tela con l'elezione di Stanislao Augusto, eseguita a Varsavia nel 1778. Come caso di studio, l'opera di Bellotto si rivela dunque particolarmente adatta ad aggiungere un'ulteriore sfaccettatura alla comprensione del concetto di *Altersstil*, che tiene conto tanto delle vicende personali di un'artista, quanto delle esigenze dei suoi mecenati.

Un terzo contributo, di Francesca Casamassima, dal titolo «Il lungo Cinquecento nelle volte dell'aristocrazia. Giovanni Andrea dell'Anguillara al servizio di un Perseo 'genovese'», analizza un ciclo di affreschi dedicato alle imprese di Perseo, conservato a villa Spinola di San Pietro a Genova, ed eseguito nel terzo decennio del XVII secolo da Andrea Ansaldo, Domenico Fiasella e Giovanni Carlone. Un ciclo di affreschi, basato sulla traduzione in volgare di Giovanni Andrea dell'Anguillara delle *Metamorfosi* di Ovidio, che mostra un'evidente continuità compositiva, stilistica e tematica con i grandi cicli affrescati a Genova nel Cinquecento, a partire dai dipinti murali eseguiti da Perin del Vaga per la villa di Andrea Doria. Gli affreschi di villa Spinola rappresenterebbero dunque, in questa particolare ottica, la fase tarda ed estrema di un sistema decorativo messo a punto un secolo prima.

Anche nella parte dedicata al contemporaneo – dove il concetto di *Altersstil* è costretto a misurarsi con un assai più frequente ricorso a nuove sperimentazioni – sono presenti tre contributi che si susseguono in senso storicamente cronologico. Il primo, di Anna Mazzanti, ha come titolo «*Altersstil* novecentesco di Ettore Tito» e indaga il periodo maturo del pittore così crudelmente stigmatizzato da Roberto Longhi nel suo *Viatico*, cogliendo nel suo tardo impressionismo una sorta di anti-*Altersstil,* anche per contrasto e in confronto con l'evolversi del linguaggio di Modigliani. Il saggio ha come scopo quello di considerare il concetto di *Altersstil* come una sorta di strumento metodologico che diviene perno di una peculiare storia del gusto dei primi anni Quaranta alla Biennale, attraverso l'analisi di strategie curatoriali e espositive. Il successivo contributo è a firma di Giuseppe Barbieri e si intitola «William Congdon e Fred Licht. L'*Altersstil* tra pittura e riflessione critica». Il saggio, di grande originalità, prende le mosse da una singolare nota 'metodologica' del 1992 di Fred Licht a proposito dell'*Altersstil* del pittore americano William Congdon, e fissa mirabilmente le principali componenti della tarda maniera di un protagonista dell'Espressionismo Astratto americano, considerandone la possibile data d'avvio e rileggendo un fitto dibattito critico che da Clement Greenberg giunge almeno all'esordio del XXI secolo, dibattito che coinvolge, tra altri, studiosi come Testori e Mazzariol. L'ultimo testo è di Giulia Zompa e si intitola «"Signori, la festa è finita". Le 'ultime' opere di Maurizio Cattelan tra continuità e citazione». Nel saggio vengono esaminati in modo non banale i risultati artistici che Maurizio Cattelan ha conseguito in quella che si può considerare la seconda parte della sua attività artistica, ossia il periodo che si avvia dal momento in cui annuncia il suo ritiro dal mondo dell'arte, con la mostra *All*, fino ai progetti più recenti come *Breath Ghosts Blind* e *YOU*. Si tratta dunque, in questo caso, di considerare un particolare tipo di *Altersstil*, non tanto legato a un'evoluzione derivante da fattori biografici o temporali, quanto piuttosto da un approccio che si potrebbe definire come una strategia di ripensamenti o risemantizzazioni per opere che provengono dal suo stesso passato, anziché configurarsi come la proposta di soluzioni totalmente nuove.

La sezione *Alia itinera* raccoglie in questo numero un articolo di Floriana Conte, «Chi si aspetterebbe un Pordenone a Gallipoli?», che ricostruisce in dettaglio – come risulta evidente fin dal titolo, citazione dal *Pellegrino di Puglia* di Cesare Brandi – la vicenda critica antica e moderna del dipinto oggi conservato nel Museo diocesano «Mons. Antonio Fusco». Tale vicenda viene dalla studiosa finemente intessuta con i risultati dei recenti interventi di restauro, fino a riconsiderare in modo approfondito questioni decisive relative a genesi, cronologia, committenza e canali di trasmissione del dipinto del Pordenone.

Congedando il numero, ci pare come al solito doveroso ringraziare le Edizioni Ca' Foscari; i colleghi e il personale tecnico amministrativo del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'ateneo; i colleghi che fanno parte dei Comitati scientifici e di redazione: fra questi, in particolare Matteo Bertelé e Angelo Maria Monaco, per il prezioso, sensibile e assiduo lavoro di coordinamento; i colleghi, che devono restare anonimi, coinvolti nelle insostituibili operazioni di referaggio.

Venezia, il 14 dicembre 2022

William Congdon

Senza titolo
1983
olio su pannello, 50 × 70 cm
Venezia, Fondazione Querini Stampalia. © The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

e-ISSN 2385-2720

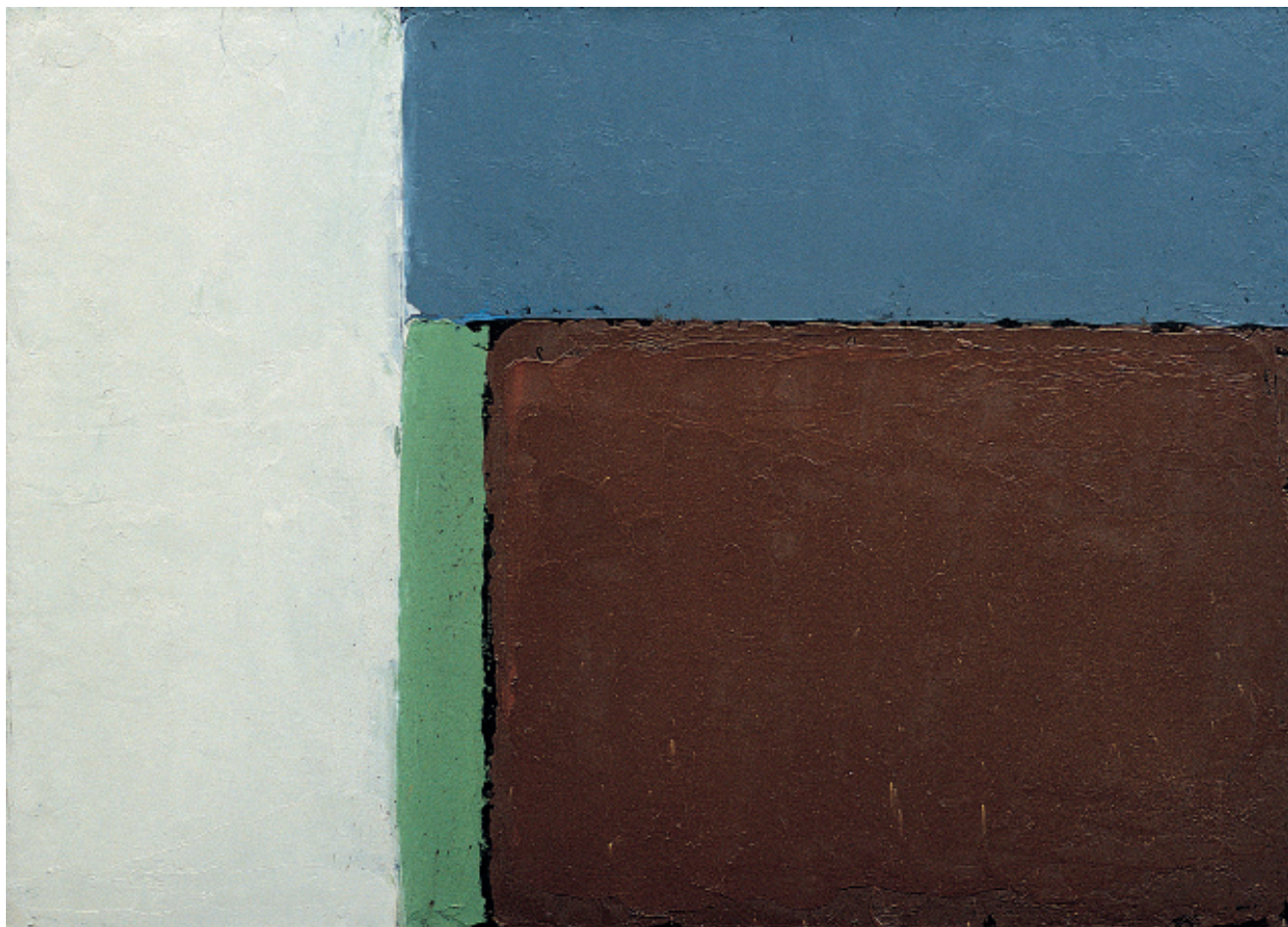
Altersstil. Il tardo nelle arti

Nuova serie 4 – Vol. 31 – Dicembre 2022

Medioevo ed Età Moderna

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti

Nuova serie 4 – Vol. 31 – Dicembre 2022

Architettura e frammentismo, o lo stile tardo di Giuliano da Sangallo

Dario Donetti
Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract Giuliano da Sangallo was an artist originally trained as a *legnaiuolo* and a sculptor, but it is especially as an architect that we remember him, particularly for his service to two generations of the Medici, from Lorenzo the Magnificent to Leo X. His late style is emblematic of the methodological questions developed by historiography around the concept of *Altersstil*. It was both the product of highly personal, even idiosyncratic, formal preferences and a trigger for new trends that emerged in the architecture of sixteenth-century Italy. Indeed, the erudite, seductive language displayed in the last years of his life would have a fundamental impact on subsequent generations of designers, despite the small number of projects actually completed. Different design strategies, all experimented with over the previous decades, converge in Giuliano da Sangallo's late style, making his architectural work so distinctive and pregnant with consequences: the taste for variation in the use of architectural orders and their conceptual autonomy from the wall's mass; the sculptural treatment of figural details, producing dense atmospheric effects; the conception of the building as a boxy, elementary volume covered with precious surfaces. In 1990, Manfredo Tafuri recognized the common ground of these different aspects in their fragmentary quality. He was commenting on Giuliano's very last projects for the completion of the church of San Lorenzo through a new, monumental facade, conceived between 1515 and 1516,a few months before Giuliano's death and as a response to an initiative undertaken by the first Medici pope. This article will focus primarily on this group of projects, or better, of drawings, but will also analyse a significant addition, presented to the public in 2017, on the occasion of an exhibition at the Uffizi. In both their graphic modes and architectural contents, these sheets represent Sangallo's artistic testament. Characterised by sumptuous forms – i.e., showing the free and secure ductus that one would expect from an artist in the autumn of his career – and density of references, in terms of tectonics, civic identity, and antiquarian knowledge, they constitute a final word on the possibilities of representation in architecture.

Keywords Giuliano da Sangallo. Architecture. Drawing. Ornament. Fragment.

1 L'opera tarda di Giuliano da Sangallo

L'opera tarda di Giuliano da Sangallo è emblematica delle categorie offerte dalla definizione di *Altersstil*. È, da un lato, il prodotto di ricerche formali personalissime, a tratti idiosincratiche, e al contempo l'innesco di nuove tendenze che di lì a poco sarebbero emerse nell'architettura del primo Cinquecento italiano. Nello stile tardo di Giuliano convergono le diverse strategie compositive sperimentate nei decenni precedenti, che ne rendono l'opera architettonica così distinguibile e gravida di conseguenze: il gusto per la variazione nell'uso degli ordini e la loro autonomia concettuale dalla massa muraria; il trattamento scultoreo dei dettagli figurativi, con i suoi densi effetti atmosferici; il concepire l'edificio come un volume scatolare rivestito di superfici preziose, secondo

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2022-10-18
Accepted 2022-11-28
Published 2022-12-20

Open access

Citation Donetti, D. (2022). "Architettura e frammentismo, o lo stile tardo di Giuliano da Sangallo". *Venezia Arti*, n.s., 31, 11-30.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2022/08/001

una dicotomia di chiara discendenza albertiana.[1] Un tale linguaggio architettonico, erudito e seducente, preziosamente antiquario, visibilmente ispirato a un'interpretazione dell'ornato come sistema di rappresentazione ed esercizio intellettuale, avrebbe avuto un impatto determinante sulle generazioni successive.[2] Questo, a dispetto dei pochi progetti effettivamente portati a compimento nella fase conclusiva della carriera e della biografia del primo dei Sangallo, se è vero che le sue ultime idee – come quelle per la chiesa fiorentina di San Lorenzo esaminate in queste pagine – sarebbero rimaste in massima parte allo stato di proposte su carta.

Nato alla metà del Quattrocento, Giuliano da Sangallo conosce la sua prima fortuna nella Firenze di Lorenzo de' Medici, per poi divenire l'architetto di Giuliano della Rovere che, salito al soglio papale al principio del secolo nuovo, lo condurrà con sé a Roma: è a questi committenti che si associano tradizionalmente le due stagioni di maggior produttività dell'autore, quelle in cui – su suo disegno originale o con la sua partecipazione – nascono alcuni fra i progetti più rappresentativi del Rinascimento architettonico, dalla villa medicea di Poggio a Caiano alla ricostruzione di San Pietro in Vaticano.[3] La parabola di Giuliano si conclude con i primi anni del pontificato di Leone X che, primogenito del Magnifico, pare offrirgli la promessa di un nuovo protagonismo, specie all'avvio del suo regno quando prende vita il mito di un destino comune a Roma e Firenze, celebrato dalle arti. Tra il 1513, anno dell'elezione di Giovanni de' Medici, e il 1516, quando morirà, l'architetto si sposta ancora tra questi due centri nonostante la tarda età. Suo è, per esempio, il disegno per uno strumento di propaganda pontificia come il Teatro Capitolino, apparato effimero eretto per celebrare l'assegnazione della cittadinanza romana agli eredi della casata medicea.[4] Tuttavia, i progetti redatti da Giuliano in questo frangente – spesso di ambizioni eccessive, come il palazzo da costruire per i Medici su piazza Navona, la trasformazione della Torre Borgia in Vaticano o l'ampliamento della nuova San Pietro – restano idee su carta e poco, pochissimo viene costruito.[5] Nonostante l'attribuzione di alcuni cantieri monumentali a Roma e Viterbo, l'unico edificio assegnabile con certezza che, in questi anni, continua a essere murato è la cappella della famiglia Gondi in Santa Maria Novella, di cui si stanno completando l'altare e le pareti laterali, in parte difformi dall'impaginato di quella di fondo – avviata ben prima, nel 1505 – e soprattutto caratterizzate da una diversa lingua architettonica **[fig. 1]**.[6] Il gusto per rivestimenti policromi sontuosamente intagliati, pur nelle piccole dimensioni di questa architettura religiosa, vi genera un ricco repertorio ornamentale, dispiegato contro un'incrostazione di marmo bianco che incornicia lastre in rosso di Monsummano: dai tozzi balaustri, quasi schiacciati dalla mensa, alle panche modellate come sarcofagi scuri, al cui centro si stagliano teschi convessi di carrarese e i cui schienali sono intarsiati con profili di tabelle antiche, scandite dalle doppie volute dei braccioli ricoperti di foglie d'acanto; sopra di essi, corre una serie di colonnine in pietra nera e lucida modellate secondo il dorico ornato della Basilica Emilia, che è quasi una firma dell'ultimo Giuliano da Sangallo, ribattute agli angoli da pilastri corrispondenti ma dello stesso bianco venato della riquadratura, e infine coronate da una trabeazione di bicromia, nuovamente, bianca e rossa.[7]

Una penetrante definizione critica di questo *Altersstil* è stata fornita da Manfredo Tafuri quando – nel 1990, in un articolo poi confluito in un testo seminale quale *Ricerca del Rinascimento* – lo riconosceva come improntato a un «programmati-

Sono grato ai curatori di questo numero monografico, particolarmente a Giovanni Maria Fara per l'invito a rispondere al *call for papers* che ha stimolato la redazione di questo articolo. Lo studio qui presentato è il frutto di ricerche svolte presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, sostenute e facilitate negli anni da Marzia Faietti ed Eike Schmidt; i risultati sono stati anticipati in occasione di mostre concepite o organizzate insieme a chi scrive da Nicoletta Baldini, Monica Bietti, Sabine Frommel, Mauro Mussolin, nei confronti dei quali resto debitore. Ringrazio, infine, i revisori anonimi del manoscritto per gli utili suggerimenti che ne hanno migliorato forma e contenuti.

1 Per un esempio recente di interpretazione dell'opera di Giuliano da Sangallo secondo tali categorie, condivise dalla storiografia, cf. Brothers 2022, 77-143. Sulla tradizione critica precedente cf. Donetti, Faietti, Frommel 2017, 23-9.

2 Sulla rilevanza di questo metodo progettuale per il Cinquecento italiano cf. Bruschi 1983 e, ancora, Brothers 2022, 142-3.

3 Per la più recente esplorazione biografica dell'autore cf. Frommel 2020. Per una disamina documentaria dei suoi estremi biografici cf., invece, Belli 2018.

4 Bruschi 1976.

5 Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, nrr. invv. 7949 A, 134 A, 7 A, 9 A. Cf. Donetti, Faietti, Frommel 2017, 50-9, 72-9, 90-9.

6 Le attribuzioni di palazzo Lante a Roma, di palazzo Pucci e del chiostro della Santissima Trinità a Viterbo, recentemente ribadite in Frommel 2020, 299-307, restano nel campo delle ipotesi. Per la cronologia della cappella Gondi cf. Turrini 1995-96; Bisceglia 2013.

7 Sulle interpretazioni dell'ordine dorico nell'architettura di Giuliano da Sangallo cf. Zampa 2020.

co frammentismo»; in un altro passaggio, scriveva che «una tonalità frammentistica sembra […] essere l'ultima parola di Giuliano».[8] Tali parole si rivolgevano, in particolare, a un gruppo di disegni oggi agli Uffizi, tradizionalmente identificati come proposte per il completamento della chiesa di San Lorenzo attraverso una nuova, monumentale facciata, ideate da Giuliano tra 1515 e 1516 in risposta a un'iniziativa di Leone X. Sia nei modi grafici che nei progetti illustrati, questi fogli rappresentano effettivamente il testamento artistico di Sangallo, sontuoso nelle forme – con la libertà e la sicurezza di segno di una stagione autunnale della carriera – e denso di rimandi tettonici, identitari, antiquari: un discorso finale sulle possibilità di rappresentazione dell'architettura.

2 I progetti per San Lorenzo

Com'è noto, la consultazione per erigere a Firenze una facciata monumentale che avrebbe concluso la costruzione della chiesa posta sotto il patronato di famiglia, nell'omonimo quartiere di San Lorenzo, fu voluta da papa Leone al tempo della sua prolungata permanenza in città, tra il novembre del 1515 e il febbraio del 1516.[9] A competere sarebbero stati chiamati i fratelli Sangallo, Raffaello, Baccio d'Agnolo, Jacopo e Andrea Sansovino, e tuttavia la commessa fu finalmente assegnata a Michelangelo attraverso una vicenda ricordata dalla biografia vasariana del Buonarroti e i cui retroscena sono svelati proprio dal suo ricchissimo carteggio.[10] In verità, nessuna delle fonti ricorda la partecipazione al concorso – come più spesso è chiamato – di Giuliano da Sangallo. A documentarlo è piuttosto il gruppo di fogli conservati agli Uffizi da sempre associati a questa occasione di committenza, verosimilmente già dal secondo Cinquecento, quando furono collezionati dallo stesso Giorgio Vasari.[11] Inventariati nella raccolta fiorentina come gruppo compatto, dal nr. 276 A al nr. 281 A, si è ormai consolidata l'esclusione dalla serie di uno di essi (nr. 279 A) in cui si è ravvisato un progetto di edificio tribunalizio elaborato nel decennio precedente, su committenza roveresca.[12] A un momento che precede l'inverno del 1515-16 sembrano risalire anche i due fogli con inventario 277 A e 278 A **[figg. 2-3]**, sebbene si tratti sempre di disegni di presentazione che illustrano facciate di chiesa. Le scritte autografe che, più volte, alludono alla presenza di «istorje di sa[n] lorenzo [sic]» nei rispettivi programmi decorativi sono l'unica prova di un successivo utilizzo per la consultazione indetta da papa Leone, e per l'appunto, compaiono all'interno di lunette visibilmente sostituite in un secondo momento, con un vero e proprio intervento di collage per modificare parti di un apparato figurativo forse troppo connotato e riattare rapidamente disegni realizzati tempo addietro.[13] In effetti, dal punto di vista compositivo, entrambe le facciate mostrano di appartenere a una cultura architettonica diversa da quella leonina. Già solo l'applicazione al primo registro di uno schema trionfale semplificato – più serrato nel disegno 278 A, indubbiamente autografo, meno stringente nel 277 A, che si intuisce essere una derivazione di bottega – mostra inflessioni bramantesche per come rielabora lo schema della 'travata ritmica', e quindi rimanda ad anni immediatamente successivi alla realizzazione del cortile superiore del Belvedere in Vaticano, al principio del Cinquecento.[14] Ma a risultare attardata rispetto alle preferenze sintattiche che caratterizzano il decennio successivo è, soprattutto, la tendenza a concepire queste architetture di facciata eminentemente in termini di intaglio e valori superficiali, come un vibrante sistema di quadro e figura in cui l'ornato svolge ancora un ruolo di mediazione.[15] Anche la presenza nella seconda facciata di dettagli presi in prestito dalla cappella Gondi, quali le nicchie a conchiglia sottoposte a un oculo, le cornici sporgenti

8 Tafuri 1990, 36; 1992, 154.

9 Cf. Mussolin 2013, 199-203, con bibliografia.

10 Vasari [1550, 1568] 1966-87, 4: 50-1, 182-3. Cf. anche Hirst 2011, 146-53; Satzinger 2012. Per un riepilogo dei fatti e della letteratura al riguardo cf. Elam 2002. Resta comunque la possibilità che l'«Antonio da San Gallo» menzionato da Vasari sia in realtà il nipote, Antonio Cordini: un'ipotesi esplorata di recente con nuove identificazioni da Hemsoll 2018.

11 Kurz 1938, 34; Collobi Ragghianti 1974, 101; Fileti Mazza 2009, 82-3.

12 Degenhart 1955, 186-7, dove si cita un parere orale di Wolfgang Lotz; Pommer 1957, 4-28. Cf. Donetti, Faietti, Frommel 2017 50-65.

13 Satzinger 2011, 20, che suggerisce una destinazione per la chiesa parrocchiale di Santa Maria Annunziata a Roccaverano.

14 Bruschi 1969, 976; Tafuri 1990, 32. Un'ipotesi attributiva del disegno nr. 277 A al giovane Jacopo Sansovino è proposta da Satzinger (2011, 33-6) e ripresa da Elam (2017b).

15 Brothers 2008, 114-21.

e interrotte dalle paraste o l'astragalo corrente a concatenare l'ordine sotto la quota dei capitelli, conferma che la prima redazione di questi progetti debba risalire all'inizio del XVI secolo.[16] Non per caso sono stati messi in rapporto con l'esterno della chiesa di Santa Cristina a Bolsena, cioè con una realizzazione del 1493-95 di Benedetto Buglioni, a cui però è riconosciuta da sempre un'ispirazione sangallesca: un confronto reso quasi necessario dalla committenza in comune con il concorso leonino, trattandosi della sede affidata in quegli anni all'allora cardinale Giovanni de' Medici.[17] Tra le modifiche imposte al disegno nr. 278 A, ci sono anche la sostituzione del campo triangolare del timpano – rimuovendo, forse, un'indicazione araldica non più pertinente – e l'applicazione di una pecetta sopra la finestra centrale dell'ultimo registro, sostituita con un'edicola all'antica, più monumentale e più antiquaria **[figg. 4-5]**: un'interpolazione, questa, particolarmente significativa, come dimostra il confronto coi fogli osservati di seguito. Inoltre, anche le cinque figure acroteriali dovrebbero risalire a questo secondo momento dato il tratto più mosso e sfrangiato che le caratterizza, simile a quello delle sculture che animano i progetti successivi.[18] Insomma, i due fogli mostrano come, al termine della parabola creativa di Giuliano, l'archivio grafico da lui composto nell'arco di una vita – di invenzioni, rilievi, copie dall'antico, di cui il Codice Barberiniano è certo l'esempio più monumentale – funzionasse da largo repertorio di invenzioni compositive a cui poter attingere, per poi sottoporle, in questo caso letteralmente, a successive manipolazioni imposte dalle contingenze o pensate per incontrare nuove esigenze di gusto.[19]

Nonostante si trattasse, così evidentemente, del reimpiego di una precedente invenzione, la proposta di Giuliano inclusa nei due primi disegni sembra aver esercitato un significativo influsso su quelle avanzate dagli altri partecipanti al concorso del 1515-16.[20] Lo schema di una facciata a gradoni ottenuta dalla sovrapposizione di blocchi quadrangolari, non raccordati da spioventi o volute, con ampio ricorso a riquadri intagliati e a un ambizioso programma scultoreo, è un tratto comune a tutti i progetti che ci sono noti: forse, per esplicita indicazione della committenza pontificia. Per esempio, è così nelle numerose formulazioni del progetto di Michelangelo come in quello di Sansovino, tramandato solo da un'incisione settecentesca.[21] La medesima impostazione vale, inoltre, per la proposta di Raffaello, individuata unanimemente nella copia degli Uffizi con inventario nr. 2048 A **[fig. 6]**.[22] Si tratta di un'articolata facciata a nartece anteposta alla fabbrica brunelleschiana, ovvero di un vestibolo composto da più ambienti che rispondono alla tripartizione interna della basilica: questa caratteristica della soluzione poi messa in cantiere da Michelangelo ricorre anche nella maggior parte delle proposte sangallesche.[23] Solo le due prime facciate di Giuliano sono esplicitamente definite «sanza porticho», come specifica un'annotazione autografa sul nr. 277 A, mentre già del nr. 280 A egli scrive che «questo disegno sie col porticho». Nel momento del confronto con gli altri progetti, la distinzione non doveva sembrare esiziale ed era, evidentemente, uno degli elementi progettuali per cui l'illustrissimo committente mostrava più interesse.

In verità l'ultimo foglio menzionato, nr. 280 A, è forse il più estraneo ai modi di Giuliano da Sangallo sia per tecnica di esecuzione che per concezione architettonica, anche se incluso *ab origine* nella serie **[fig. 7]**. Propriamente, è stato ricondotto alla mano di Antonio il Vecchio, che compare fra gli artisti consultati da Leone X e non stupisce ritrovare, come altre volte in passato, in sodalizio con l'anziano fratello.[24] Diversi sono il tratto, più spezzato, e soprattutto la maniera di rendere i chiaroscuri tramite un fitto tratteggio incrociato, talvolta con il complemento della pietra nera, in luogo delle sciolte e generose pennellate di inchiostro usate da Giuliano. Anche il disegno della facciata – nonostante diversi lemmi in comune con i progetti già discussi – è più puntualmente archeologico quando rimanda a monumenti antichi: nella regolarità del fregio dorico, nelle coppie angolari di semicolonne e paraste mutuate dalla Basilica Emilia al Foro Romano, o nella serie di timpani alternativamente rettilinei e curvilinei, impiega-

16 Borsi 1985, 476.

17 Bentivoglio 1972, 624; Frommel 2014, 328-30; Bulgarelli 2017, 297. Per un'analisi del cantiere cf. Fagliari Zeni Buchicchio 1978.

18 Dello stesso parere è Satzinger (2011, 34).

19 Brothers 2022, 134-43.

20 Il confronto è di scuola sin da Redtenbacher 1879.

21 Tafuri 1990, 36. Per l'analisi del progetto sansoviniano – pubblicato per la prima volta da Davis (1984, 39-40) – cf. Morresi 2000, 20-5. Di diverso avviso è Hemsoll (2018, 88-92), che propone di assegnarlo a Baccio d'Agnolo.

22 Tafuri 1984; Frommel 1986, 275-6.

23 Tafuri 1990, 26-31.

24 Satzinger 1991, 98-101.

ti per differenziare le campate con nicchie dalle porte di ingresso al vestibolo, citando l'interno del Pantheon e le ricostruzioni coeve dei Mercati Traianei.[25] Sopra tutte le diversità, spicca l'addizione dei due monumentali campanili simmetrici, possibilmente ispirati da quelli del San Pietro bramantesco, di certo molto vicini per concezione a quelli di San Biagio a Montepulciano, avviati alcuni anni più tardi proprio da Antonio il Vecchio. L'archeologismo degli ordini sovrapposti o dei tempietti cruciformi posti in sommità si unisce, poi, ad alcune inflessioni distintamente toscane, come le bifore centinate dell'ultimo livello dal sapore quattrocentesco e forse allusive all'antistante palazzo mediceo.[26]

I due disegni degli Uffizi con inventario nr. 276 A e nr. 281 A sono, perciò, i soli in cui è possibile ravvisare l'autentica risposta di Giuliano da Sangallo ai molteplici spunti compositivi e linguistici offerti dal concorso per la facciata laurenziana, nonché la proposta meglio intonata alle preferenze stilistiche del suo momento più tardo **[figg. 8-10]**. Il primo, di dimensioni minori, si può considerare come preparatorio rispetto al secondo foglio, che è tra i disegni di dimostrazione più grandi che siano sopravvissuti per l'epoca:[27] un testo altissimo della grafica architettonica del Rinascimento, con cui si chiude solennemente la parabola espressiva dell'architetto. Quella che vi è rappresentata si configura, finalmente, come una facciata spessa, modellata, che cresce con andamento piramidale e risponde direttamente alla gerarchia compositiva dell'interno della basilica, sia nella scansione dei volumi che nell'organizzazione sintattica degli ordini. Alla navata principale e rialzata corrisponde il fronte templare posto in sommità; all'ampiezza di quelle laterali, invece, l'attico intermedio; il piano inferiore, scandito da un ordine dorico sormontato da una terrazza, si allarga fino a includere la sporgenza delle cappelle laterali, per poi retrocedere nelle due alette che superano, cingendolo, il corpo dell'edificio.[28] Una sola modifica – disegnata al tratto sul nr. 276 A, sul lato destro della composizione – emenda la trasparenza strutturale della facciata, che però ne guadagna in tenuta sintattica: accolte nella versione finale del nr. 281 A, le campate aggiuntive del piano intermedio sistematizzano l'impaginato e il rapporto con l'ordine sottostante, permettendo anche al marcapiano del secondo livello di girare tutt'intorno all'edificio, come specificato nelle postille che, ad ogni passaggio di quota, segnalano la «chornjcje che rjcingnje» **[fig. 9]**. La modifica non è la sola e nel disegno finale si osservano diverse altre addizioni, che vanno tutte nella direzione di una più marcata espressività tettonica e di una maggiore opulenza dell'ornato. Le nicchie laterali del primo livello sono sostituite da pieni – addirittura apponendovi un piccolo foglio di carta, per mascherare il primo pensiero[29] – e le colonne diventano volumetriche, a tutto tondo, come mostrano le ombre distanziate nella parte superiore o i circoletti che ne indicano lo spessore sul podio in scorcio: se addossate alla parete, avrebbero monumentalizzato il motivo già sperimentato sugli schienali della cappella Gondi, enfatizzando ancora di più le variazioni chiaroscurali della facciata **[fig. 11]**. E, ancora, la finestra centrale si trasforma in un'edicola corinzia, proprio come nel disegno nr. 278 A; lo ionico, più slanciato, acquista delle basi appropriate; per uno dei due ingressi laterali è offerta l'alternativa preziosa di una porta ionica, con lunghi orecchioni intagliati a sostegno del timpano triangolare, delineati pittoricamente in uno splendido dettaglio prospettico **[figg. 12-13]**. Le targhe celebrative a forma di *tabulae ansatae* recano, come già nella versione preparatoria, il nome del pontefice e l'anno di esecuzione del progetto, «MDXVI».

Se, insomma, in quest'ultima formulazione del progetto la logica tettonica diventa più stringente e porta, per esempio, a rinunciare ai quadri figurativi in bassorilievo, permane quel «programmatico frammentismo», quella sensibilità di legnaiolo educato all'intaglio così intima alla visione dell'architettura di Giuliano, che rende le pareti della facciata preziose e fitte di incrostazioni.[30] Soprattutto sul foglio nr. 281 A, il compiacimento per il disegno eloquente e pittorico trova facile gioco a esprimersi nel tripudio di ornato:[31] nella travata ritmica del dorico, particolarmente, con le scanalature rudentate e il gioco sottilissimo della variazione delle metope, decorate a patere quando

25 Borsi 1985, 482; Frommel 2014, 368. Sui rimandi alla committenza di Traiano nell'età di Leone X attraverso quest'ultima formula cf. Burns 1984, 386-7.

26 Heil 1995, 21-44; Satzinger 2011, 44-5.

27 Mussolin 2007, 202-4.

28 Satzinger 2011, 42; Frommel 2014, 367.

29 L'intervento è riconoscibile perché l'applicazione di sinistra è andata persa. L'aggiunta appare invece ancora sul foglio nella riproduzione di Geymüller e Stegmann (1885-1909, 5, tav. 1).

30 Sulle conseguenze della formazione di legnaiolo del Giuliano architetto cf. Elam 2017a.

31 Sull'evidenza di tale caratteristica cf., per esempio, Cresti 2017, 5-6.

e-ISSN 2385-2720

più larghe o con bucrani quando si restringono in corrispondenza delle campate minori; nei suoi capitelli a tre *anuli*, con fiori nel collare e ovuli sulla tazza, così come nello ionico ad alto collarino e nell'ordine d'invenzione della terrazza; nelle addizioni di intagli sempre diversi delle cornici o nelle riquadrature che segmentano i piani parietali; nei festoni chiusi da nastri svolazzanti e, persino, nelle lampade che fiammeggiano in cima alla balaustrata. Questa esuberante idea di un'architettura narrativa non riflette solo la nuova, opulenta percezione dell'antico sviluppatasi in età leonina, ma anche una poetica distintamente locale, che enfatizza gli edonismi di superficie sul modello di una tradizione interamente fiorentina. La finestra in cima alla facciata si configura, sotto questa luce, come una citazione densa di significato per come riprende – in modo pressoché letterale, sebbene corretta nelle proporzioni – l'edicola corinzia che campeggia al centro della facciata orientale dal Battistero di San Giovanni **[fig. 14]**, riferendosi cioè a un monumento identitario, da sempre emulato dal classicismo cittadino ed esplorato con attenzione dallo stesso Giuliano da Sangallo: ne è testimonianza il rilievo incluso nel Codice Barberiniano.[32] Per l'appunto, i prototipi dei progetti per San Lorenzo vanno dal proto-Rinascimento del romanico toscano alle 'tribune morte' di Brunelleschi nel tamburo della cupola di Santa Maria del Fiore – con nicchie a conchiglia ritmate da coppie di colonne – e finanche al completamento albertiano di Santa Maria Novella.[33] Nella sua ultima proposta, Giuliano sembra guardare proprio a questi esercizi polifonici di composizione della facciata, che sovrappongono in uno spessore ridotto sistemi differenziati di ordini architettonici, saturando i vuoti con riquadrature geometriche e policrome.

3 Disegno e intaglio

Lo stesso sentimento 'frammentista', vale a dire, lo stesso modo di concepire l'architettura all'antica come libero montaggio di elementi intagliati di immediato effetto luministico, con consapevoli manipolazioni dei rapporti tettonici, pervade anche il piccolo foglio degli Uffizi nr. 1669 A **[fig. 15]**: un disegno dalla grafia sciolta, che descrive il progetto per una cornice architettonica di nuovo a forma di tabernacolo, solo recentemente restituito a Giuliano da Sangallo.[34] La precedente attribuzione al figlio Francesco derivava probabilmente da un'anomalia nel fregio dorico che ne attraversa la sommità, poiché le metope e i triglifi vi sono fatti slittare dal fregio all'architrave sottostante per lasciare spazio all'iscrizione, con una libertà compositiva che dev'essere parsa più adeguata a un autore del Cinquecento avanzato.[35] Viceversa, chi ha accettato la nuova paternità del disegno ha addotto la sgrammaticatura come prova di una sua retrodatazione ad anni che precederebbero la lezione fornita da San Pietro in Montorio, realizzato da Donato Bramante fra il 1502 e il 1505, anche per le proporzioni molto snelle delle colonnine doriche.[36] In verità, una citazione letterale di quel monumento si trova proprio nelle metope dell'edicola, ornate da bucrani tanto quanto da simboli eucaristici e petrini. Perciò, se il disegno è successivo a tale edificio e, allo stesso tempo, concede tanto alla manipolazione sintattica dell'ordine, la ragione deve risiedere nella tipologia della piccola architettura che vi è prefigurata: quella di una complessa incorniciatura lignea, più che marmorea, probabilmente ravvivata da tocchi policromi, a cui sembrano alludere le estese lavature di inchiostro, e con il contributo dello stucco come nella prassi di una bottega sangallesca da sempre dedita alla produzione di simili oggetti di arredo. Il radicato gusto dell'intagliatore, qui ancora più giustificabile, ha modo di esprimersi nei tanti dettagli delle sue superfici mosse e variate:[37] i mensoloni con foglie sovrapposte, l'alta scozia a baccelli, le modanature con cancorrenti, e poi scanalature, foglioline, ovuli e frecce. Si direbbe quasi un esercizio donatelliano, sebbene con un montaggio di elementi più pre-

32 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4424, ff. 33*v*-34*r*. L'esemplarità dell'edificio per l'ambiente sangallesco è rilevato da Ceriana (2022) in un'analisi parallela di questi disegni e di una copia conservata nel cosiddetto *Libro Capponi* della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Sulla fortuna cinquecentesca cf. Carrara, Ferretti 2021.

33 L'interesse di Giuliano per l'architettura romanica toscana troverebbe conferma – seppur ipotetica – in una perduta serie di studi di facciata, possibilmente copiati da Buonaccorso Ghiberti in Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, BR 228, cc. 32*r*, 35*r*, 38*v*, 39*v*; cf. Saalman 1968, 380-3; Brothers 2022, 128-34.

34 Donetti 2013.

35 Per la precedente attribuzione cf. Ferri 1885, XLII, 215; Collobi Ragghianti 1973a, 73, 81; 1973b, 44.

36 Frommel 2014, 322.

37 Sull'assimilazione all'architettura di altri repertori visivi da parte di Giuliano da Sangallo cf. Payne 2009, 373.

cisamente all'antica. Non mancano poi gli inserti figurativi – dal cherubino che conclude inferiormente la composizione, alla colomba dello Spirito Santo posta nel timpano, come in numerose cornici monumentali del Quattrocento fiorentino – tutti allusivi del soggetto sacro che avrebbe ospitato il campo libero al centro.[38] Si inserisce in tale iconografia eucaristica o mariana anche l'iscrizione tronca, dal racconto della nascita di Cristo nel vangelo di Luca: «GROLIA I[N] NECELSIS DEO ET». Proprie di Giuliano sono sia le alterazioni alla toscana del latino, come in altre trascrizioni epigrafiche nei suoi studi dall'antico, che le cifre capitali, con le grazie lunghe e sfrangiate.[39] Ma in verità tutto il disegno mostra i segni del suo stile grafico tardo, disinvolto e atmosferico, con poca cura per le ortogonali o la simmetria dei dettagli, interessato piuttosto agli effetti di chiaroscuro, con molte concessioni prospettiche. Le lavature di inchiostro disegnano le ombre o le scanalature rudentate delle colonne, abbreviate in quella di destra come nei progetti finali per San Lorenzo; e come sulla loro terrazza, o in cima ai campanili del disegno di Antonio il Vecchio, guizzano le fiamme delle lampade votive. Perciò diventa plausibile una collocazione attorno alle stesse date, se addirittura non ci si spinge a ipotizzare che l'arredo liturgico, in dialogo così stretto con l'architettura mai realizzata della facciata – di cui pare evocare proprio il dettaglio della finestra centrale, nonostante la variazione dell'ordine –, fosse destinato al medesimo complesso.

Il piccolo progetto di tabernacolo, insomma, si offre quale ultima prova autografa della personalissima interpretazione di Giuliano da Sangallo del disegno architettonico: una maniera grafica che sfugge alla tradizionale narrazione progressiva delle convenzioni di rappresentazione tra Quattro e Cinquecento, culminante nel metodo codificato dalla teoria di Raffaello e tradizionalmente associato alla prassi degli autori attivi sul cantiere di San Pietro. Fin da un seminale articolo di Wolfgang Lotz del 1956 – «Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance» – il modello offerto dal primo dei Sangallo per la rappresentazione dell'architettura è stato descritto come alternativo alla sistematicità delle proiezioni ortogonali e alla loro combinazione in scala di alzati, planimetrie e sezioni verticali.[40] Affidandosi all'efficacia della prospettiva, al gusto rovinistico, al naturalismo degli inserti pittorici, il disegno di Giuliano si caratterizza piuttosto come improntato a intenti di eloquenza e seduzione. Così, nel sontuoso ultimo canto dei progetti per la facciata di San Lorenzo a Firenze, resta vivo e, anzi, si enfatizza il compiacimento per le lavature di inchiostro dagli effetti chiaroscurali che alludono a rivestimenti policromi, per il tratto libero e disinvolto della penna e per gli ammiccamenti prospettici, nonché per le frequenti digressioni figurative tanto caratteristiche di un artefice formatosi all'intaglio e alla scultura in legno. È l'ultimo gesto, rimasto su carta, dell'architetto che meglio di tutti, per la sua generazione, ha saputo interpretare il carattere narrativo e di rappresentazione dell'ornato, traducendolo in una lingua di preziosismi materici e frammenti antiquari da cui si origineranno – da Raffaello a Sansovino, da Michelangelo alle sue successive derivazioni – le più sorprendenti espressioni di eterodossia del Cinquecento architettonico.

38 Cf. Zambrano 1992, 25-40, o il più recente repertorio di Powell, Allenn 2010, 32-120.

39 Per quanto di dimensioni diverse, vale soprattutto il confronto con l'alfabeto epigrafico del *Taccuino Senese*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. S. IV. 8, f. 37*v*. Sulle modalità di trascrizione del latino nel *Libro dei Disegni* cf. Donetti 2013, 89.

40 Lotz 1956, 211-13.

e-ISSN 2385-2720

Figura 1 Firenze, chiesa di Santa Maria Novella, cappella Gondi. Foto: Václav Sedy

Figura 2 Giuliano da Sangallo, progetto di facciata per una chiesa basilicale. 1510 ca e 1515-16. Stilo, compasso, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito su carta, 591 × 614 mm. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 278 A

Figura 3 Giuliano da Sangallo, progetto di facciata per una chiesa basilicale: dettaglio della finestra centrale di fig. 2

Figura 4 Giuliano da Sangallo, progetto di facciata per una chiesa basilicale. Fotografia in controluce di fig. 2

e-ISSN 2385-2720

Figura 5 Anonimo del XVI secolo (già attribuito a Giuliano da Sangallo), progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze. 1515-16. Stilo, compasso, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito su carta, 406 × 482 mm. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 277 A

e-ISSN 2385-2720

Figura 6 Aristotile da Sangallo (?), copia da Raffaello Sanzio di un progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze. Stilo, penna e inchiostro su carta, 219 × 210 mm. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 2048 A

e-ISSN 2385-2720

Figura 7 Antonio da Sangallo il Vecchio, progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze. 1515-16. Stilo, compasso, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito su carta, 642 × 587 mm. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 280 A

e-ISSN 2385-2720

Figura 8 Giuliano da Sangallo, progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze: studio preliminare. 1515-16. Stilo, compasso, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito su carta, 412 × 470 mm. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 276 A

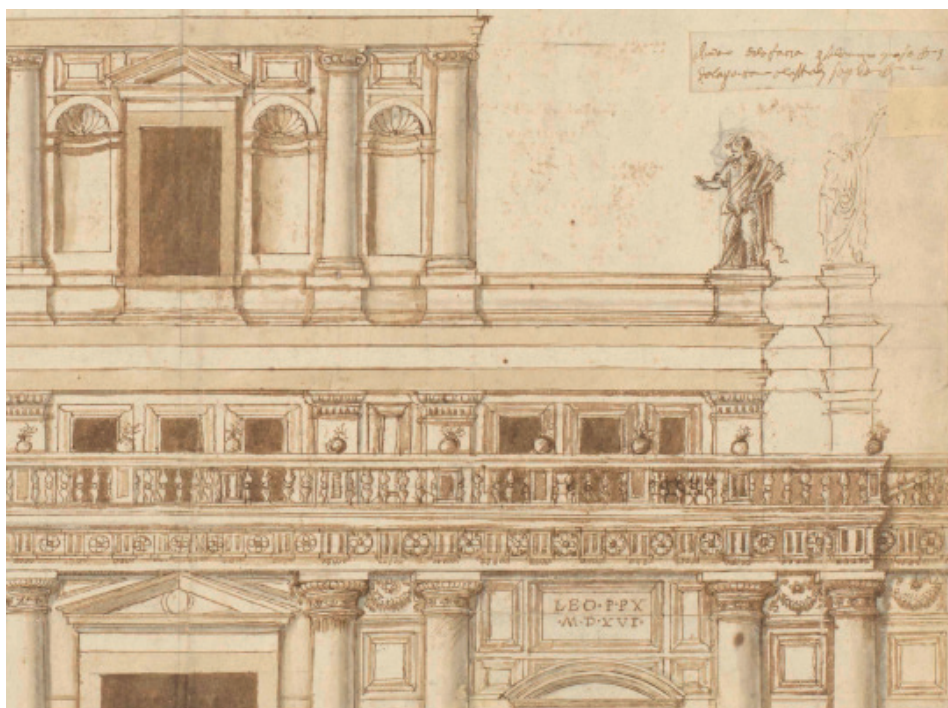



Figura 9 Giuliano da Sangallo, progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze: studio preliminare, dettaglio delle cornici marcapiano di fig. 8

e-ISSN 2385-2720

Figura 10 Giuliano da Sangallo, progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze. 1515-16. Stilo, compasso, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito su carta, 792 × 905 mm. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 281 A

Figura 11 Giuliano da Sangallo, progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze: dettaglio delle campate laterali di fig. 10

e-ISSN 2385-2720

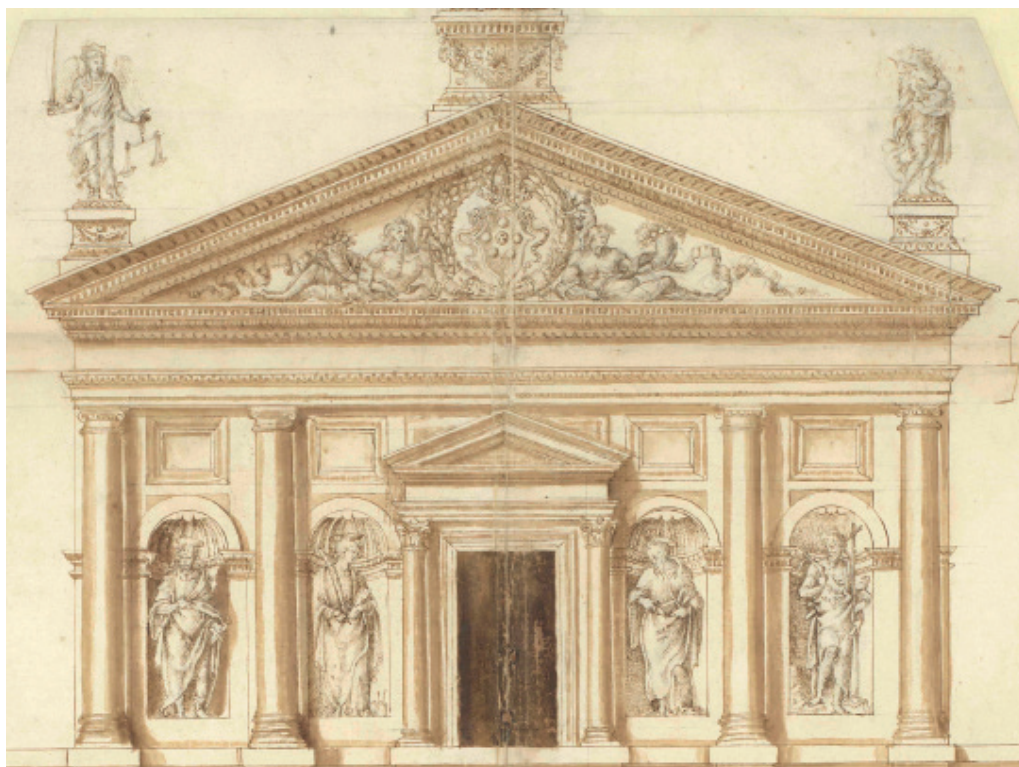



Figura 12 Giuliano da Sangallo, progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze: dettaglio della finestra centrale di fig. 10

Figura 13 Giuliano da Sangallo, progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze: dettaglio del portale laterale di fig. 10

e-ISSN 2385-2720

Figura 14 Firenze, battistero di San Giovanni, facciata orientale. Foto: Università degli Studi di Pisa, Istituto di Storia dell'Arte

e-ISSN 2385-2720

Figura 15
Giuliano da Sangallo (già attribuito a Francesco da Sangallo), progetto di tabernacolo. 1515-16. Pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito su carta, 388 × 194 mm. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1669 A

Bibliografia

Belli, G. (2018). «Per una biografia di Giuliano e Antonio da Sangallo». *Archivio storico italiano*, 176(656), 347-68.

Bentivoglio, E. (1972). «Santa Cristina a Bolsena: interpretazione di un fenomeno rinascimentale». *L'Architettura. Cronache e storia*, 17, 616-24.

Bisceglia, A. (2013). «La cappella Gondi in Santa Maria Novella». Morolli, G.; Fiumi, P. (a cura di), *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*. Firenze, 143-51.

Borsi, S. (1985). *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*. Roma.

Brothers, C. (2008). *Michelangelo: Drawing, and the Invention of Architecture*. New Haven.

Brothers, C. (2022). *Giuliano da Sangallo and the Ruins of Rome*. Princeton; Oxford.

Bruschi, A. (1969). *Bramante Architetto*. Bari.

Bruschi, A. (1976). «Il teatro Capitolino del 1513». *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 16 [1974], 189-218.

Bruschi, A. (1983). «Una tendenza linguistica "medicea" nell'architettura del Rinascimento». Garfagnini, G.C. (a cura di), *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*. Vol. 3, *Relazioni artistiche. Il linguaggio architettonico europeo*. Firenze, 1005-28.

Bulgarelli, M. (2017). «Giuliano da Sangallo e Lorenzo de' Medici. Considerazioni sul tema della facciata di chiesa a Firenze». Belluzzi, A.; Elam, C.; Fiore, F.P. (a cura di), *Giuliano da Sangallo*. Milano, 291-303.

Burns, H. (1984). «Raffaello e "quell'antiqua architettura"». Frommel, C.L.; Ray, S.; Tafuri, M. (a cura di). *Raffaello architetto = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984). Milano, 381-96.

Carrara, E.; Ferretti, E. (2021). «Il Battistero di Firenze nella storiografia medicea tra Cosimo I e Francesco I». Ottenheym, K.A. (ed.), *Romanesque Renaissance. Early Medieval Architecture as a Source for New All'Antica Architecture in the 15th and 16th Centuries*. Leiden; Boston, 243-62.

Ceriana, M. (2022). « L'"antico" fiorentino: il battistero di San Giovanni». Sartore, A.R.; Nesselrath, A.; Mammana, S.; Speranzi, D. (a cura di), *Roma ritrovata. Disegni sconosciuti della cerchia dei Sangallo alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*. Firenze, 40-6.

Collobi Ragghianti, L. (1973a). «Il "Libro de' disegni" del Vasari. Disegni di Architettura». *Critica d'Arte*, 20(127), 3-120.

Collobi Ragghianti, L. (1973b). «Nuove precisazioni sui disegni di architettura del "Libro" del Vasari». *Critica d'Arte*", 20(130), 31-54.

Collobi Ragghianti, L. (1974). *Il "Libro de' disegni" del Vasari*. Firenze.

Cresti, C. (2017). *Una facciata per la basilica di San Lorenzo a Firenze 1515-1905*. Firenze.

Davis, C. (1984). «La grande Venezia a Londra». *Antichità Viva*, 23, 32-52.

Degenhart, B. (1955). «Dante, Leonardo und Sangallo. Dante-Illustrationen Giuliano da Sangallos in ihrem Verhältnis zu Leonardo da Vinci und zu den Figurenzeichnungen der Sangallo». *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 7, 103-292.

Donetti, D. (2013). «Le "Antichità greche" di Giuliano da Sangallo: erudizione e rovinismo nel Libro dei Disegni, Codice Barberiniano Latino 4424». Kaderka, K. (éd.), *Les ruines. Entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours*. Roma, 85-93.

Donetti, D.; Faietti, M.; Frommel, S. (2017). *Giuliano da Sangallo. Disegni degli Uffizi = Catalogo della mostra* (Firenze, Galleria degli Uffizi, 16 maggio-20 agosto 2017). Firenze.

Elam, C. (2002). «Firenze 1500-50». Bruschi, A. (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*. Milano, 208-39.

Elam, C. (2017a). «Giuliano da Sangallo architetto legnaiuolo». Belluzzi, A.; Elam, C.; Fiore, F.P. (a cura di), *Giuliano da Sangallo*. Milano, 74-86.

Elam, C. (2017b). «Giuliano da Sangallo: Florence», Review of the exhibition. *The Burlington Magazine*, 159(1376), 937-9.

Fagliari Zeni Buchicchio, F.T. (1978). «Santa Cristina a Bolsena e gli autori della sua facciata». *Storia dell'Architettura*, 3(1/2), 79-100.

Ferri, P.N. (1885). *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi*. Roma.

Fileti Mazza, M. (2009). *Storia di una collezione. Dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*. Firenze.

Frommel, C.L. (1986). «Raffael und Antonio da Sangallo der Jüngere». *Raffaello a Roma*. Roma, 261-304.

Frommel, S. (2014). *Giuliano da Sangallo*. Firenze.

Frommel, S. (2020). *Giuliano da Sangallo, Architekt der Renaissance. Leben und Werk*. Basel.

Geymüller, H.; Stegmann, C. (1895-1908). *Die Architektur der Renaissance in Toscana. Dargestellt in den hervorragendsten Kirchen, Palästen, Villen, und Monumenten nach den Aufnahmen der Gesellschaft San Giorgio in Florenz; nach Meistern und Gegenständen geordnet*. München.

Heil, H. (1995). *Fenster als Gestaltungsmittel an Plastfassaden der italienischen Früh-und Hochrenaissance*. Hildesheim; Zürich; New York.

Hemsoll, D. (2018). «Antonio da Sangallo the Younger and the Façade of San Lorenzo in Florence». Beltramini, M.; Conti, C. (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da leone X a Paolo III*. Milano, 83-96.

Hirst, M. (2011). *Michelangelo. The Achievement of Fame, 1475-1564*. New Haven.

Kurz, O. (1983). «Giorgio Vasari's "Libro de' Disegni"». *Old Master Drawings*, 12 [1937-1938], 32-44.

Lotz, W. (1956). «Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 7 [1953-56], 193- 226.

Morresi, M. (2000). *Jacopo Sansovino*. Milano.

Mussolin, M. (2007). «La Tribuna delle Reliquie di Michelangelo e la controfacciata di San Lorenzo a Firenze». Ruschi, P. (a cura di), *Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti = Catalogo*

della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 19 giugno-12 novembre 2007). Firenze, 183-99.
Mussolin, M. (2013). «La committenza architettonica fra Roma e Firenze al tempo di Leone X. Le città, gli edifici, l'antico». Baldini, N.; Bietti, M. (a cura di), *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze = Catalogo della mostra* (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, 26 marzo-26 ottobre 2013). Livorno, 193-203.
Payne, A. (2009). «Materiality, Crafting, and Scale in Renaissance Architecture». *The Oxford Art Journal*, 32(3), 365-86.
Pommer, R. (1957). *Drawings for the Façade of San Lorenzo by Giuliano da Sangallo and Related Drawings* [Ph.D. Dissertation]. New York.
Powell, C.; Allen, Z. (2010). *Italian Renaissance Frames at the V&A*. Oxford.
Redtenbacher, R. (1879). «Wer war Michelangelo's Architekturlehrer?». *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 2, 71-2.
Saalman, H. (1968). «The Baltimore and Urbino Panels: Cosimo Rosselli». *The Burlington Magazine*, 110(784), 376-83.
Satzinger, G. (1991). *Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di San Biagio bei Montepulciano*. Tübingen.
Satzinger, G. (2011). *Michelangelo und die Fassade von San Lorenzo in Florenz*. München.
Satzinger, G. (2012). «"Le fatiche durate da lui". I disegni per la facciata di San Lorenzo». Maurer, G.; Nova, A. (a cura di), *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*. Venezia, 140-51.
Tafuri, M. (1984). «Progetto per la facciata della chiesa di San Lorenzo, Firenze. 1515-1516». Frommel, C.L.; Ray, S.; Tafuri, M. (a cura di). *Raffaello architetto = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984). Milano, 165-70.
Tafuri, M. (1990). «Raffaello, Jacopo Sansovino e la facciata di San Lorenzo a Firenze». *Annali di Architettura*, 2, 24-44.
Tafuri, M. (1992). *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*. Torino.
Turrini, A. (1995-96). *La Cappella Gondi in Santa Maria Novella a Firenze* [tesi di laurea]. Firenze.
Zambrano, P. (1992). «Nascita e sviluppo della cornice dal primo Rinascimento alle soglie del Barocco». *La cornice italiana. Dal Rinascimento al Neoclassico*, Milano, 17-65.
Vasari, G. [1550, 1568] (1966-87). *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. A cura di R. Bettarini e P. Barocchi. Firenze.
Zampa, P. (2020). «Il capitello dorico nell'architettura di Giuliano da Sangallo». *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, numero speciale [2019], 475-86.

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti

Nuova serie 4 – Vol. 31 – Dicembre 2022

Il lungo Cinquecento nelle volte dell'aristocrazia
Giovanni Andrea dell'Anguillara al servizio di un Perseo 'genovese'

Francesca Casamassima
Università degli Studi di Genova, Italia

Abstract This contribution aims to analyse a cycle of frescoes at villa Spinola di San Pietro in Genoa. The paintings are attributed to some of the greatest artists who worked in the city in the 1620s and show a continuity of compositional, stylistic and thematic features that were typical of the sixteenth century. This article will also show the importance of Giovanni Andrea dell'Anguillara's vernacular translation of the *Metamorphoses* by Ovid to the iconographic programme of the cycle.

Keywords Metamorphosis. Long sixteenth century. Vernacular translation. Frescoes. Iconography.

Sommario

1 In volo tra le volte di villa Spinola di San Pietro

A villa Spinola di San Pietro, nel quartiere di Sampierdarena di Genova, è presente uno straordinario ciclo di affreschi dedicato alle imprese di Perseo. Realizzato negli anni Venti del Seicento, è attribuito ad alcuni dei maggiori frescanti operanti nella Superba in quegli stessi anni: Andrea Ansaldo, Domenico Fiasella e Giovanni Carlone.[1] Tre pittori che danno vita a un sistema decorativo maestoso, pur mantenendolo ancorato dal punto di vista strutturale e compositivo ai caratteri della stagione cinquecentesca. Gli affreschi che ornano le volte degli ambienti con le storie di Perseo mostrano infatti un'impaginatura netta: ogni scena è ordinatamente incastonata all'interno di una semplice cornice bianca ed è circondata da fantasiose decorazioni a grottesca. Si tratta di un'impostazione che ancora non mostra aperture verso l'illusiva profondità della stagione barocca, ma rimane strutturata secondo schemi di lunga durata che privilegia-

1 Gavazza 1974, 59.

Peer review

Submitted 2022-09-30
Accepted 2022-10-25
Published 2022-12-20

Open access

Citation Casamassima, F. (2022). "Il lungo Cinquecento nelle volte dell'aristocrazia. Giovanni Andrea dell'Anguillara al servizio di un Perseo 'genovese'". *Venezia Arti*, n.s., 31, 31-46.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2022/08/002

no la leggibilità della narrazione come valore primario e che va quindi considerata in continuità con gli esiti cinquecenteschi.[2]

Come gli imprescindibili studi di Ezia Gavazza e Lauro Magnani hanno già suggerito per il contesto genovese, in pieno Seicento, nella decorazione barocca, la materia mitologica perde completamente (o quasi) l'intento narrativo: l'artista non mette più in scena un racconto per immagini delle storie degli dèi; il mito diviene un espediente, un punto di partenza di cui il pittore si serve a fini quasi esclusivamente decorativi e allegorici.[3] Nel Cinquecento e nei primi decenni del Seicento genovese, invece, le *Metamorfosi* impreziosiscono le dimore dell'aristocrazia raccontando storie pensate per essere riconoscibili dall'osservatore contemporaneo capace di cogliere il significato allegorico degli affreschi, in coerenza con la funzione celebrativa e didascalica delle immagini. Lo stesso uso della grottesca, che abbonda nelle volte di villa Spinola, si pone in stretta continuità con gli stilemi del XVI secolo: il secondo Cinquecento è infatti il periodo di maggior diffusione di queste decorazioni nei palazzi e nelle ville gentilizie d'Italia, nelle quali esse venivano utilizzate prevalentemente come elemento di raccordo per riempire gli spazi lasciati vuoti dalle scene narrative.[4] A Genova si può individuare un'omogeneità da questo punto di vista che va dal 1530 circa – quando vengono realizzati i dipinti murali della villa di Andrea Doria – agli anni Venti del Seicento, periodo in cui compaiono casi simili a quello di villa Spinola. Infatti, la costruzione e decorazione di Palazzo del Principe (residenza del Doria), personaggio più influente della città nei primi decenni del secolo XVI,

> costituì per la città non solo un'innovativa operazione artistica, ma anche una lezione politica[5]

che fece capire agli altri nobili della Superba l'importanza del ruolo della propria dimora nella rappresentazione di sé.

Ideati da Perino del Vaga e messi in opera prevalentemente dalla sua bottega, i dipinti del palazzo divengono un modello fondamentale per gli artisti che lavorano nelle dimore dell'aristocrazia genovese, influenzandone scelte compositive e tematiche fino agli anni Venti del Seicento, come l'esempio di villa Spinola dimostra. Oltre a dare il via all'impaginazione di scene e grottesche come la si è precedentemente descritta, i dipinti della dimora di Andrea Doria influenzano in maniera determinante anche le preferenze tematiche di artisti e committenti.[6] Tra le fonti primarie di maggior successo andranno segnalate allora le *Metamorfosi* di Ovidio, non solo per gli affreschi di villa Spinola, ma anche per quelli nei palazzi e nelle ville gentilizie della Superba. Trionfano le storie di Apollo, gli amori di Giove e soprattutto le imprese di Perseo, il quale, come l'analisi delle decorazioni di villa Spinola dimostrerà, assurge a vero eroe di Genova.

2 Le fonti del mito a Genova: i volgarizzamenti illustrati delle *Metamorfosi* di Ovidio

Come attesta già il caso della Sala di Aracne a Palazzo del Principe,[7] le *Metamorfosi* sono spesso lette a Genova da artisti e committenti attraverso la lente modernizzante dei volgarizzamenti illustrati.

Sono le corti principesche del tardo Quattrocento ad avere in un primo momento un ruolo particolarmente importante nello sviluppo delle traduzioni: le opere di autori come Plauto e Terenzio vengono rese nella lingua volgare e utilizzate come base testuale per gli spettacoli teatrali che avevano luogo nelle corti in occasione di speciali festività. Il pubblico di questo ambiente desiderava una forma letteraria più agevole e piacevole delle traduzioni letterali, raggiunta dai volgarizzatori attraverso un processo di attualizzazione e modernizzazione di situazioni e personaggi, atto ad avvicinare maggiormente le storie antiche alla vita di 'dame' e 'cavalieri'. A cavallo tra XV e XVI se-

---

2 Sul tema della 'lunga durata' e più in generale sul superamento della visione del secolo come arco temporale organico si vedano gli studi di Fernand Braudel (a titolo d'esempio: Braudel 1966). Sull'argomento, si ricordano anche il saggio di Haim Burstin (1981) e gli studi di Eric J. Hobsbawm, di cui in questa sede si menziona solamente il suo lavoro più noto, dedicato al Novecento, ovvero *Il secolo breve* (1995).

3 Gavazza 2004; 2009; 1989, 267-88; Magnani 2013.

4 Altre volte invece anche le figure rappresentate nelle grottesche hanno significati ben precisi, in linea con il resto del programma iconografico, come dimostrano casi come la camera dipinta da Alessandro Araldi per la badessa Giovanna da Piacenza, dove le grottesche sono da porre in relazione con le storie sacre e profane presenti nell'ambiente (Zanichelli 1979, 28). Su questi temi si vedano Morel 1997; Chastel 1989; Morel 1985; Gombrich 1978. Sulla committenza della badessa a Parma, Fadda 2018.

5 Boccardo 1989, 120.

6 Sulle decorazioni di Perino del Vaga a Palazzo del Principe la bibliografia è amplissima. Basterà citare Parma Armani 1970; Boccardo 1989; Parma 1986; Gorse 1995; Stagno 2005, 5-12 (e relativa bibliografia); Altavista 2013.

7 Casamassima 2019.

colo, anche le favole del mito cominciano a fare la loro apparizione negli spettacoli di corte e la trasposizione dei racconti di Ovidio dà vita a soluzioni sempre più aggiornate al nuovo gusto del pubblico, come avviene con l'apprezzatissimo *Orfeo* di Agnolo Poliziano che viene trasformato in uno spettacolo drammatico. Queste rappresentazioni teatrali servivano sia a divertire il pubblico che a celebrare e glorificare la famiglia.[8]

Il racconto mitologico aveva conosciuto ampia circolazione già dal Trecento e poi fino a tutto il Cinquecento tra i cantastorie, che facevano circolare i loro testi attraverso libretti che molto raramente si sono conservati fino a noi. In queste interpretazioni gli eroi greci si tramutavano in dame e cavalieri e come per gli spettacoli di corte, gli episodi venivano riletti in chiave moderna, arricchiti con dettagli e aggiunte che non trovano riscontro nell'originale poema ovidiano, ma per i quali Bodo Guthmüller ha rilevato una corrispondenza con i testi mediatori, come ad esempio il volgarizzamento di Niccolò degli Agostini.[9]

Nel corso del Cinquecento, in Italia, queste traduzioni divengono la principale fonte di diffusione delle *Metamorfosi*. Nel redigere queste riscritture gli autori operavano un lavoro di attualizzazione di situazioni e personaggi per adattare le storie al vissuto del lettore, ampliando e modificando i miti in funzione di un nuovo pubblico. Come Guthmüller ha per primo dimostrato, questi volgarizzamenti furono una fonte imprescindibile anche per committenti e artisti, i quali nell'ideare le loro opere spesso si affidavano a questi testi, inserendo alle volte nei dipinti dettagli e personaggi presenti nella traduzione che leggevano e non nel poema ovidiano: questi particolari divengono perciò per il moderno storico dell'arte una spia essenziale per comprendere il testo utilizzato dall'artista.[10]

Il primo volgarizzamento completo, redatto da Giovanni Bonsignori e pubblicato da Giunta nel 1497, è seguito da altre tre traduzioni nel corso del Cinquecento, tutte corredate da illustrazioni che mettono in scena gli episodi ovidiani. L'ultimo volgarizzamento cinquecentesco a vedere la luce in questo secolo è quello di Giovanni Andrea dell'Anguillara: pubblicato per la prima volta da Giovanni Griffio nel 1561, questo testo conosce una fortuna straordinaria, con un numero notevolissimo di riedizioni fino al Settecento inoltrato. La traduzione di Anguillara quindi era ancora la riscrittura delle *Metamorfosi* più letta nel periodo di realizzazione degli affreschi di villa Spinola e in questa sede si dimostrerà non solo la sua influenza nell'ideazione delle iconografie delle storie di Perseo, ma anche il suo ruolo come chiave di lettura per comprendere il significato attribuito alle imprese del mitico eroe. Il volgarizzamento, dall'edizione del 1563 in poi, è infatti accompagnato dal commento di Gioseppe Horologgi, il quale in molte occasioni fornisce una spiegazione morale degli episodi raccontati da Anguillara, configurandosi come un ausilio importantissimo per capire il messaggio che il committente desiderava veicolare attraverso quelle immagini.

3 Villa Spinola di San Pietro: i protagonisti

Villa Spinola di San Pietro doveva essere conclusa nel 1582 e passò nelle mani degli Spinola nel 1592, quando Pellina Lercari, figlia di Giovanni Battista, andò in sposa a Giovanni Maria Spinola.[11] A questi proprietari si deve con ogni probabilità la prima campagna decorativa del palazzo, relativa al piano terra dell'immobile, in quanto è presente un affresco firmato da Bernardo Castello e datato al 1611, anno in cui Pellina, vedova del marito Giovanni Maria (morto nel 1601), viveva ancora nella villa.[12]

Nel testamento che Pellina Lercari redige il 5 luglio 1621, la donna fa riferimento ai possedimenti di Sampierdarena, disponendo che la villa maggiore venisse destinata al primogenito Giovanni Battista, insieme a mille scudi d'oro vincolati alla realizzazione di un affresco in cui figurasse lo stemma del ramo famigliare della madre. L'arma Lercari – posta nel salone del piano nobile – permette di affermare, in mancanza di altri documenti probatori, che sia Giovanni Battista il committente di questo ambiente e per estensione degli altri sullo stesso piano.[13]

Giovanni Battista dà inizio a una linea degli Spinola che nel corso dei due secoli successivi avreb-

8 Guthmüller 2008, 147-76.

9 Guthmüller 1997, 187-212. Sul fenomeno delle riscritture e reinterpretazioni del mito e non solo nel Cinquecento si vedano anche Mazzacurati, Plaisance 1987; Bucchi 2011.

10 Guthmüller 1997.

11 Lercari 2011, 146.

12 Gavazza 1974, 40-1.

13 Lercari, Santamaria 2011, 417.

Venezia Arti
n.s., 31, 2022, 31-46
e-ISSN 2385-2720

be acquisito una sempre maggiore influenza non solo in città, ma anche all'estero, legandosi al più alto patriziato filospagnolo, e compiendo nel corso dei primi due decenni del XVII secolo una serie di cospicui investimenti nei domini asburgici. Il 1° gennaio del 1596 Giovanni Battista sposa Maria Spinola, figlia di Filippo Spinola fu Ambrogio, della stessa linea degli Spinola di San Luca.[14] Nel 1625, quando Genova sostenuta dalla corona spagnola è nel pieno della guerra detta 'di Zuccarello' contro il duca di Savoia, Giovanni Battista viene nominato ambasciatore straordinario del re di Spagna, ruolo che rappresenta il raggiungimento massimo della sua carriera, e contemporaneamente la fine della sua professione in territorio iberico. Poco prima della morte, Giovanni Battista acquista il magnifico palazzo di Antonio Doria all'Acquasola e acquisisce i titoli di Duca di San Pietro, di principe di Molfetta nel Regno di Napoli e di marchese del Torrione nel Marchesato di Monferrato.[15] All'interno di questa vitale carriera, la commissione degli affreschi del piano nobile di villa Spinola – ovvero quelli ascrivibili a Giovanni Battista – si colloca intorno al 1625, come sembra testimoniare l'iscrizione posta sull'arco del portale principale della facciata a mare, in cui si legge «IO BAPTISTA SPINOLA DUX SANCTI PETRI ORNAVIT ANNO DOMINI M.DC.XXV».[16]

Il piano nobile è un manifesto di celebrazione di entrambe le dinastie che vivevano e avevano vissuto quei luoghi: un salone era stato destinato alle imprese di Megollo Lercari, mitico avo della dinastia,[17] mentre un altro a quelle di Ambrogio Spinola, fratello di Maria, moglie di Giovanni Battista, ed esponente di spicco della famiglia.[18] Le restanti sale di questo piano sono decorate con le storie di Perseo.

Come evidenzia Silvia Frattini, i Lercari e gli Spinola utilizzano in maniera sistematica il medium della decorazione ad affresco per la celebrazione della propria dinastia,[19] dimostrando di avere ben chiaro uno dei tratti distintivi della pittura parietale accuratamente descritto da Ezia Gavazza, ovvero il fatto che la si possa considerare nella sua duplice funzione inscindibile: come mezzo decorativo e contemporaneamente come strumento di rappresentazione della committenza. La classe dominante dimostra perciò di riconoscere le potenzialità dell'affresco come strumento di espressione di sé e come interprete di quelli che erano gli assetti sociali e politici del periodo. Sin dalla prima metà del Cinquecento, le decorazioni che abbellivano le sale dei palazzi veicolavano precisi messaggi ideologici, attraverso la richiesta da parte dei committenti di immagini di carattere didascalico-celebrativo. In questa chiave, scrive Gavazza, vengono lette anche le storie mitologiche: le gesta degli eroi mitici e delle loro vittorie sui nemici si trasformavano in un facile rimando alle imprese militari o politiche dei committenti.[20] Il ricorso alla materia mitologica era inoltre un modo per il ceto aristocratico di ostentare la cultura propria della casta di appartenenza.[21]

4 «Tosto, che vede il pesce il crudo aspetto, La carne indura, e 'l sangue, e pietra fassi»

Il ciclo di Perseo si dispiega sulle volte di otto diversi ambienti, decorati ognuno con un episodio del mito, incastonato all'interno di una ricchissima cornice di grottesche. Si parte dall'atrio con la *Fucina di Vulcano*, riferibile a Giovanni Carlone, e si prosegue con le scene successive che si dispongono sulle volte dei tre ambienti alla destra dell'atrio e sui quattro alla sua sinistra: *Mercurio e Minerva che consegnano le armi a Perseo*, attribuito a Domenico Fiasella, *Perseo vola sopra il giardino delle Forcidi*, *Perseo e le Forcidi*, lo *Scontro tra Perseo e Medusa*, *Perseo che vola con la testa della Gorgone*, *Perseo libera Andromeda* e il *Matrimonio tra Perseo e Andromeda*. Gli ultimi sei episodi elencati sono attribuiti ad Andrea Ansaldo.[22] La disposizione delle scene segue la cronologia degli eventi accaduti a Perseo di cui in realtà non avevano tenuto conto né Ovidio né Anguillara, i quali

14 Lercari 2011, 157-8.
15 Lercari 2011, 166-7.
16 Lercari, Santamaria 2011, 420.
17 Gavazza 1974, 62-3.
18 Gavazza 1974, 56; Castelnovi 1971, 74; Lercari, Santamaria 2011, 423; Stagno 2022.
19 Frattini 2006, 139.
20 Gavazza 1974, 9-48; 1989, 267-88.
21 Frattini 2006, 135.
22 Per le attribuzioni cf. Gavazza 1974, 59. Su Andrea Ansaldo e questo ciclo di affreschi cf. Priarone 2011, 289-96.

e-ISSN 2385-2720

invece avevano posto come esordio delle rispettive narrazioni l'episodio del *Salvataggio di Andromeda*, e il racconto a ritroso delle precedenti avventure, durante il banchetto nuziale dei due. Le scene più significative sono quelle in cui il rapporto con il volgarizzamento di Anguillara è reso in maniera evidente attraverso l'inserimento da parte degli artisti di dettagli iconografici direttamente riconducibili a tale traduzione.

Nell'affresco in cui Mercurio e Minerva donano le armi a Perseo è messo in scena un momento della storia non descritto da Ovidio, ma che viene inserito da tutti i suoi volgarizzatori, tra i quali Anguillara, le cui ottave descrivono con precisione il dipinto di Fiasella [fig. 1]:

> A favorirmi mia sorella tolse
> Minerva, e con Mercurio in terra scese;
> E non mi lasciar porre à quel periglio
> Senza l'aiuto loro, e 'l lor consiglio.
> Lo scudo al braccio Pallade mi pone,
> Mercurio l'ali à pie, la spada al fianco.[23]

Nel dipinto le due divinità compiono esattamente gli stessi gesti descritti dalle ottave del traduttore: Perseo è in primo piano, semi inginocchiato davanti a Minerva, la quale gli sta infilando lo scudo, mentre alla sua destra siede Mercurio che gli porge la spada. A questo punto della narrazione Anguillara affida molte ottave alle parole di Minerva, la quale descrive nel dettaglio i pericoli che Perseo dovrà affrontare, a partire dall'incontro con le Forcidi, sorelle della Gorgone, che l'eroe dovrà ingannare in modo da farsi rivelare il nascondiglio di Medusa.[24] Questo passaggio spiega la piccola scena che si intravede nello sfondo a sinistra, dove sono illustrate tre figure femminili: una nuda, accasciata su una roccia, con la bocca spalancata e serpenti al posto dei capelli, indubbiamente Medusa, e le altre due in piedi, coperte solo da panni gialli alla vita, presumibilmente le due Forcidi. La scena sarebbe perciò un riferimento a quanto Minerva sta raccontando, oltre che prefigurazione di quello che Perseo sta per affrontare e di conseguenza di quello che viene rappresentato nei successivi affreschi.[25]

La scena che segue è particolarmente interessante poiché Perseo, partito per il suo viaggio, è rappresentato mentre vola al di sopra di una villa riconoscibile come la stessa villa Spinola, la quale aveva un giardino all'italiana sul lato a monte, come quello che compare nell'immagine. A pochi metri da terra si notano le Forcidi, sorelle di Medusa [fig. 2].

La villa ritorna nella stanza successiva, quando l'eroe affronta le due donne. Si tratta di un momento che solitamente ha scarsa fortuna iconografica, ma che a Genova si trova anche a palazzo Ambrogio di Negro e a palazzo Doria Spinola.[26] L'episodio viene ambientato dall'artista nel giardino della villa: in primo piano le due Forcidi si stanno scambiando l'occhio che condividono, mentre l'eroe spunta volando alle spalle della figura di destra per afferrare il bulbo prima che l'altra lo tocchi [fig. 3]. Perseo è rappresentato come nella precedente scena, con le armi a lui donate da Minerva e Mercurio; le sorelle di Medusa hanno l'aspetto di due vecchie che, come l'eroe, volano grazie ai calzari alati. Ovidio spende appena qualche verso per raccontare del furto dell'occhio a opera di Perseo, non dando alcuna descrizione delle Forcidi.[27] Anguillara invece ne crea un ritratto piuttosto nitido:

> Nacquero, e come uscir dal materno alvo,
> cangiaro a un tratto il puerile aspetto,
> la canice del volto e 'l capo calvo.
> Nacquer de' lumi ancor private, eccetto
> ch'un'occhio sol fra due ne trasse salvo;
> […]
> vizze, canute, calve e rimbambite,
> si fer con larga bocca, e labbra schive,
> col mento in fuor pensose, e sbigottite,
> […]
> Quattro Coturni alati esser contente
> Le fer, da quali i piedi hebber sì snelli,
> Ch'elle non sol dapoi non fur sì lente,
> Ma giro à par de' più veloci augelli.
> La prova voller fare immantinente
> De' rari stivaletti, alati, e belli.[28]

L'affresco mostra le due Forcidi come descritte da Anguillara: vecchie, canute, con la bocca larga, le labbra sottili, il mento sporgente e lo sguardo offuscato. Sono cieche tranne per un occhio che condividono e hanno i piedi alati. Si tratta di particolari

23 Anguillara 1584, 4: 448-9.

24 Anguillara 1584, 4: 450-65.

25 Sull'uso della narrazione continua si vedano gli imprescindibili studi di Tomasi Velli, in particolare 2007, 65-7, in cui la studiosa attribuisce all'introduzione della prospettiva lineare la diffusione di questa tecnica nella pittura monumentale. Sull'uso della narrazione continua si confrontino anche i contributi di Massimiliano Rossi, come Rossi 2019.

26 Doria, Gavazza, Pellegrino 2002; Torriti 1976; Magnani 1995, 237-9.

27 Ov. *met.* 4.774-7.

28 Anguillara 1584, 4: 450, 452, 454.

Figura 1 Domenico Fiasella, *Mercurio e Minerva donano le armi a Perseo*. 1625 ca. Affresco. Genova, villa Spinola di San Pietro. Foto dell'Autrice

non presenti né in Ovidio, né nei volgarizzamenti che precedono quello di Anguillara. Il traduttore ambienta la scena in un giardino, come nel dipinto, e descrive il momento del furto esattamente come lo rappresenta Ansaldo: Perseo attende alle spalle della Forcide che tiene l'occhio, e quando le due se lo scambiano, glielo ruba.[29]

Segue l'affresco con il *Salvataggio di Andromeda* dove, esattamente come specificato da Anguillara, Perseo è a cavallo di Pegaso, mentre Ovidio e gli altri traduttori del mito raccontano che l'eroe sconfigge il mostro volando grazie ai calzari alati [fig. 4].[30] Anche il mostro marino è un evidente riferimento al testo del traduttore: mentre il poeta latino e gli altri volgarizzatori raccontano che Perseo uccide la fiera trafiggendola con la sua spada, Anguillara è l'unico a dire che, a causa della corazza impenetrabile dell'animale,[31] l'eroe fu costretto a usare il potente sguardo della Gorgone con cui pietrificò la bestia.

29 Anguillara 1584, 4: 466, 467.

30 Anguillara 1584, 4: 411, 417, 426. La presenza di Pegaso in questo episodio si riscontra già nell'*Ovide moralisé en prose* in cui si legge «Et atant se monta Perseus dessus son cheval Pegasus, si s'en ala volant en l'air per dessus la dite beste». Questa variante è già presente nell'illustrazione che nell'*Ovide figurée* ritrae questo mito. Guthmüller 2009, 266.

31 Anguillara 1584, 4: 450, 452, 454.

e-ISSN 2385-2720

Figura 2 Giovanni Andrea Ansaldo, *Perseo vola sopra villa Spinola*. 1625 ca. Affresco. Genova, villa Spinola di San Pietro. Foto dell'Autrice

> E poi dinanzi al mostro alza la mano,
> E mostra il crudel volto all'occhio sano.
> Tosto, che vede il pesce il crudo aspetto,
> La carne indura, e 'l sangue, e pietra fassi.
> E le spalle, e la coda, e l'occhio, e 'l petto,
> Con tutie l'altre membra si fan sassi.
> La pancia và à trovar del mare il letto,
> Son le spalle alte fuor ben dieci passi.
> E 'l diametro lor tanto si spande,
> Che fanno un scoglio in mar sassoso,
> e grande.[32]

Nel mare in primo piano l'artista ha quindi illustrato solo la parte superiore del mostro che emerge dall'acqua, come fosse fatto di pietra. Sullo sfondo, si estende una veduta di città di mare che ricorda Genova.

L'ultimo affresco mostra il matrimonio tra Andromeda e Perseo: l'artista in questo caso non si affida alla narrazione del mito, ma si ispira a uno schema iconografico ben noto fin dal Cinquecento, che vede i due sposi nel momento dell'*immissio anuli*, rito che, insieme alla *dextrarum junctio*, era quello che in tutto il Rinascimento ebbe maggiore fortuna iconografica **[fig. 5]**.

È grazie a Giotto che il gesto dell'anello acquisisce una certa fortuna,[33] anche se fino alla riforma tridentina il tocco della mano rimane il più diffuso in Italia. Fino ad allora infatti a prevalere era la dimensione laica del matrimonio, poiché era il

32 Anguillara 1584, 4: 426, 427-8, 434, 435.
33 Klapisch-Zuber 1988, 135-7; Bargellini 1968, 848-9.

e-ISSN 2385-2720

Figura 3 Giovanni Andrea Ansaldo, *Perseo e le Forcidi*. 1625 ca. Affresco. Genova, villa Spinola di San Pietro. Foto dell'Autrice

contratto tra le famiglie a svolgere un ruolo fondamentale, più che il sacramento.[34] Per questo motivo, anche nelle immagini, è più frequente la visualizzazione di questo momento che indicava e legittimava la consumazione del matrimonio. La situazione si ribalta dopo il Concilio di Trento, con il quale è l'aspetto sacrale delle nozze a imporsi nella vita reale, così come nelle immagini che la visualizzano. Si consolida da questo momento una precisa iconografia del matrimonio nella quale al rito dell'anello si aggiunge la presenza costante di un sacerdote – l'unico a poter convalidare l'unione – la collocazione della scena all'interno di uno spazio sacro o nelle sue immediate vicinanze (di solito davanti a una chiesa) e la presenza di testimoni che si compongono, come da tradizione, di due cortei divisi tra personaggi maschili e femminili.[35] È proprio questa l'iconografia che si trova a villa Spinola: Perseo, di fronte ad Andromeda, allunga il braccio destro nella cui mano tiene l'anello che sta per infilare al dito della sposa. In mezzo a loro la figura del sacerdote è sostituita da quella di un re, con ogni evidenza Cefeo, padre di Andromeda, accanto al quale trova posto anche Cassiopea, la madre, anch'essa contraddistinta, come il marito, dalla corona sul capo. Tutto attorno si distribuisce un corteo di testimoni, rigorosamente divisi tra maschi e femmine, ad accompagnare lo sposo e la sposa. Ai lati del riquadro centrale in cui sono rappresentate le nozze tra Andromeda e Perseo

34 Zarri 2003, 97-100.
35 Seidel Menchi 2007, 663-8; Bayer 2008, 3-4; Tozzi 2002; Zarri 2000, 251-87.

Figura 4 Giovanni Andrea Ansaldo, *Salvataggio di Andromeda*. 1625 ca. Affresco. Genova, villa Spinola di San Pietro. Foto dell'Autrice

e-ISSN 2385-2720

Figura 5 Giovanni Andrea Ansaldo, *Matrimonio di Andromeda e Perseo*. 1625 ca. Affresco. Genova, villa Spinola di San Pietro. Foto dell'Autrice

e-ISSN 2385-2720

Figura 6 Giovanni Andrea Ansaldo, *Venere con il ceston*. 1625 ca. Affresco. Genova, villa Spinola di San Pietro. Foto dell'Autrice

Figura 7 Giovanni Andrea Ansaldo, *Imeneo*. 1625 ca. Affresco. Genova, villa Spinola di San Pietro. Foto dell'Autrice

sono raffigurati quattro personaggi, uno per ogni lato della volta. La figura alla destra dell'affresco centrale è sicuramente Venere come denota il fatto che sia rappresentata nuda, a eccezione della cinta, suo tipico attribuito, e che sia accompagnata da un putto, identificabile quindi come Cupido **[fig. 6]**. La presenza della cinta è particolarmente significativa in questo contesto: già Omero, infatti, nell'*Iliade* scrive che Era chiede aiuto ad Afrodite per sedurre Zeus e la dea dell'amore si sfila la fascia ricamata che conteneva l'amore, gli incantamenti, il desiderio, la conversazione intima, il discorso che lusinga e la porge a Giunone.[36] Inoltre nel libro V il poeta greco fa dire a Zeus che ad Afrodite furono dati i compiti delle nozze, intese anche come unione sessuale.[37] Nel *Dialogo degli dei*, raccontando il Giudizio di Paride, Luciano da Samosata scrive che Minerva chiede a Venere di togliere la cinta che ha il potere di ammaliare gli uomini.[38] Giovanni Boccaccio, che si vanta di aver fatto conoscere per primo Omero in Italia, nella sua descrizione della Venere Magna nelle *Genealogiae Deorum Gentilium*, riporta quanto tramandato da Omero; scrive inoltre che

> ella ha una cintura che chiamano ceston, cinta della quale affermano intervenga alle nozze legittime; mentre agli altri accoppiamenti di maschio e femmina partecipi senza cintura.[39]

Più avanti continua, riprendendo Lattanzio:

> Venere non indossa [la cintura] se non alle nozze legittime; e perciò ogni altra unione viene chiamata incesto poiché non vi viene portato il ceston.[40]

Le *Genealogie* di Boccaccio si diffusero dalla seconda metà del Cinquecento in poi grazie al volgarizzamento che ne fa Giuseppe Betussi, il quale, nel riportare questo passo boccacciano si dimostra molto fedele all'autore.[41] La cinta indossata da Venere sarebbe pertanto un simbolo del matrimonio, in quanto essa racchiuderebbe in sé tutte le qualità dell'amore coniugale. An-

36 Paduano 2012, 439, 441.

37 Paduano 2012, 151.

38 Luc., *Dialogo degli dei*, 20.

39 Branca 1998, 339: Bocc., *Gen.*, III, 22, 2.

40 Branca 1998, 345: Bocc., *Gen.*, III, 22, 10.

41 «Costei ha una cinta nomata Ceston, della quale affermano, ch'ella essendone cinta intervenne alle legittime nozze. Altri vogliono che senza altro legame entri nelle congiuntioni del maschio e della femina». «Cio che sia esso Ceston Homero ne la Iliade lo descrive dicendo. Ceston slega da i peti il vano legame, dove tutte le cose a se erano volontariamente ordinate, dove l'amicitia, e l'amore, la facondia, e le carezze a studio erano riposte. D'intorno alle quali parole conconsiderandosi drittamente, conosceremo le cose appartenenti al matrimonio». E continua poi riportando quanto dice Lattanzio. Betussi, *Genealogia de gli dei*, Del Pozzo, 1547, 52-53*v*. Sull'influenza di Boccaccio nell'opera di Betussi si vedano Cerbo 2001; Zaccaria 2001, 89-119; Donia 2015.

che Cartari, nel suo manuale, nomina Venere tra le divinità che presiedono alle nozze, insieme a Imeneo e Giunone:

> et a costei [Venere] dettero parimente gli antichi oltra Himeneo, e Giunone la cura dele nozze, percioche queste si fanno, accioche ne seguiti il carnale congiungimento, onde ne habbia da seguitare poi la generatione dei figliuoli.[42]

Potrebbe essere Giunone la figura che segue, rappresentata con un abito sui toni del bianco e del giallo e la corona che la contraddistinguerebbe come regina degli dèi. Anche Boccaccio, come Cartari, la identifica come dea dei matrimoni, perché è suo compito accompagnare le spose nella casa del marito. Boccaccio fa inoltre riferimento a Fulgenzio che la vuole dea delle partorienti insieme a Lucina con la quale rendeva più agevole il parto.[43] Quindi secondo Boccaccio:

> era ufficio di Giunone fare per prima cosa ciò che riguardava il matrimonio. Compito invece di Venere era unire, nel coito, l'uomo e la vergine.[44]

Il personaggio che segue potrebbe rappresentare Imeneo, dio tutelare delle nozze, raffigurato così come lo descrive Cartari:

> Ma di questo, e delle altre cerimonie usate nelle nozze basta quello che io ne ho detto, per venire à disegnare il Dio di quelle, che fu, come dissi, Himeneo. Questi da gli antichi fu fatto in forma di bel giovane coronato di diversi fiori e di verde persa, che teneva una facella accesa nella destra mano e nella sinistra aveva quel velo rosso, o giallo che fosse, col quale si coprivano il capo e la faccia le nuove spose la prima volta che andavano à marito.[45]

Se la figura può apparire un po' femminea, ci corre in aiuto Boccaccio che, dopo averlo definito «dio delle nozze», lo descrive come un fanciullo che non aveva ancora raggiunto la virilità ed «era talmente bello che pareva una giovinetta» [fig. 7].[46] Imeneo, come Giunone, è menzionato numerose volte sia da Ovidio che da Anguillara negli episodi di matrimonio, anche nelle nozze di Andromeda e Perseo. Il traduttore scrive infatti:

> E con allegro, e propitio Himeneo | Colei, che liberò, sua sposa feo.[47]

Venere, Giunone e Imeneo sono inoltre citati da Anguillara, come da Ovidio, alle nozze di Ifi e Iante.[48] Boccaccio viene forse in ausilio anche per tentare di identificare la quarta figura, totalmente priva di attributi: parlando di Imeneo, l'autore scrive che egli è figlio di Venere e Bacco e rappresenta le nozze perché esse si fanno per due motivi «la festa e la copula carnale»,[49] mentre la dea rappresenta questo secondo aspetto, Bacco simboleggerebbe la festa e potrebbe quindi forse identificarsi nella quarta figura della volta, quella che più delle altre sembra effettivamente avere un aspetto mascolino. Purtroppo, a causa dello stato di conservazione degli affreschi non è possibile comprendere se la figura abbia il seno o meno. Inoltre, Bacco è citato dallo stesso Anguillara durante il banchetto per le nozze di Perseo e Andromeda.[50]

La scelta di raffigurare il momento del matrimonio, il quale è appena accennato sia da Ovidio che da Anguillara che danno invece più spazio al racconto del banchetto, e l'inserimento di quattro divinità protettrici delle nozze, porta a credere che l'estensore del programma iconografico abbia voluto porre l'accento sul tema matrimoniale in coerenza con la funzione di questo ambiente: forse il talamo dei padroni di casa. Ogni singola divinità sembra trasmettere in questo contesto un messaggio ben preciso, come le descrizioni e i commenti di Boccaccio e Cartari hanno ben evidenziato: gli dèi si ergono a protettori e testimoni di un'unione pura e casta, suggellata dallo scambio degli anelli, il quale è sovrinteso dalla figura centrale e autoritaria di Cefeo, ma anche dalla regina degli dèi, fedele compagna e sposa di Giove, e da Venere che

42 Volpi 1996, 575.

43 Branca 1998, 877, 879: Bocc., *Gen.*, IX, 1, 10; IX, 1, 12.

44 Branca 1998, 883: Bocc., *Gen*, IX, 1, 19.

45 Volpi 1996, 218-19; questa immagine di Himeneo è tratta da Giraldi (Volpi 1996, 219).

46 Branca 1998, 598: Bocc., *Gen.*, V, 26, 2; Betussi 1547, 85: «fu di tanta singolar bellezza che da molti era tenuto per donna».

47 Anguillara 1584, 4: 443.

48 Ov. *met.* 9.796-7.

49 Branca 1998, 591: Bocc., *Gen.*, V, 26, 5. Betussi 1547, 95*r*-95*v*: «Ma io istimo, che sia detto figliuolo di Bacco, e Venere, perche col mazzo di duo si fanno le nozze, overo perche duo intervengono alle nozze, cioe la festa, e la copula carnale. Per la festa si deve intendere Bacco, si come dice Virgilio, quando dice. Bacco vi sia datto dell'allegrezza».

50 Anguillara 1584, 5: 445-6.

con la sua cinta rigorosamente chiusa è simbolo dell'unione coniugale. Contemporaneamente però la dea dell'amore è anche colei che è responsabile, insieme al figlio Cupido che l'accompagna, della passione e dei piaceri, di quella copula necessaria alla procreazione e quindi al compimento di quello che era considerato il più importante dovere della donna, cioè fornire eredi al proprio marito, a cui Maria Spinola assolve in maniera eccezionale dando alla luce quindici figli. Venere è inoltre l'unica figura nuda presente nell'intero palazzo, le cui decorazioni sono state realizzate quando il fervore della Controriforma era ancora caldissimo, e non appare quindi inopportuno pensare che sia effettivamente la camera da letto l'unico posto in cui un nudo, benché totalmente casto sia nelle forme che nel significato, potesse trovare posto. Un episodio di storia mitologica come il matrimonio di Perseo e Andromeda si connota quasi di una dimensione sacra attraverso un'iconografia che nasce in primis per rappresentare lo *Sposalizio della Vergine*, con un rito, quello dell'*immissio anuli*, diventato ormai il simbolo dell'unione sacra, benedetta da un sacerdote, in questo caso un re, che è però raffigurato nella posizione e con la gestualità che solitamente connotano il ministro religioso. Eppure sono tutte divinità antiche quelle che proteggono queste nozze, in un connubio di sacro e profano che non crea alcuna interferenza e che non turba i due coniugi che dormono sotto questa volta.

5 Perseo eroe dell'aristocrazia genovese

Il caso di villa Spinola di San Pietro conferma una tendenza comunemente diffusa nella seconda metà del Cinquecento a Genova, ovvero la raffigurazione del mito di Perseo nelle dimore aristocratiche. Le imprese dell'eroe si prestano difatti a rappresentare committenti e storie personali con implicazioni molto diverse: la sua travagliata vicenda famigliare dalle origini semi-divine e le numerose avventure che deve affrontare rendono il figlio di Giove un personaggio dalle mille sfaccettature e in quanto tale perfetto quale proiezione celebrativa di un'ampia varietà di committenti. Il poeta latino, che con la sua sottile ironia colloca persino le gesta degli dèi su un piano umano fatto quasi esclusivamente di passioni e amori, concede però ampio spazio a questo personaggio eroico. La sua storia sembra poter incarnare bene le istanze dell'élite genovese del Cinquecento: nato dal più grande degli dèi e da una mortale, ha origini antiche e prestigiose come i nobili 'vecchi' di Genova, ma è anche l'uomo che si fa da sé, abbandonato da Giove, scacciato dal nonno materno e poi dal padre adottivo, viaggia rapido per il mondo con i suoi calzari alati, protetto dal fratello Mercurio, dio astuto del commercio, e dalla sorella Minerva, dea della saggezza. Può quindi anche essere letto come emblema dei nuovi nobili della Superba che per decenni avevano combattuto per essere riconosciuti alla pari dei 'vecchi'. Perseo conclude infatti il suo viaggio sposando la principessa Andromeda da lui salvata, spodestando lo zio che aveva rubato il trono del nonno Acrisio, e uccidendo il patrigno Polidette. La sua vita cosmopolita e gli attributi di cui si fregia, il petaso e i calzari alati, a simboleggiare una mente rapida e un piede veloce, doni del fratello Mercurio, dio del commercio e perciò protettore di quell'attività che aveva permesso all'élite genovese di arricchirsi straordinariamente tra Cinque e Seicento e che rappresentava il vero cuore della prosperità di Genova, sono caratteristiche che concorrono a spiegare la fortuna della vicenda di Perseo nella committenza dell'aristocrazia genovese.

Nel ciclo di villa Spinola il mito dell'eroe è utilizzato con intento celebrativo.

Gioseppe Horologgi nel suo commento alla traduzione di Anguillara interpreta Perseo a cavallo di Pegaso come colui «che si lascia guidare dal desiderio di fama»[51] mentre lo scudo di Minerva simboleggia la Prudenza da tenere contro i nemici e Mercurio la Prestezza e la Vigilanza.[52]

Gli altri due cicli pittorici che Giovanni Battista Spinola commissiona nella villa sono una celebrazione di entrambe le sue famiglie di origine, i Lercari e gli Spinola, ma nessuno dei due rappresenta un'esaltazione del committente stesso. Anche le imprese di Perseo sono state finora interpretate in riferimento a quelle di Ambrogio Spinola, illustre membro della famiglia, potente condottiero, che, come l'eroe, era continuamente in viaggio per combattere e quasi mai nella sua patria.[53] Inoltre, Maria Spinola, moglie di Giovanni Battista e sorella di

51 Pegaso è associato in maniera diretta alla Fama sul soffitto della celebre Loggia di Galatea, in cui il cavallo alato è raffigurato mentre soffia in una tromba rivolta verso il centro della volta dove si trova lo stemma della famiglia Chigi, in un chiaro riferimento alla celebrazione della dinastia. Saxl 1965, 114

52 Anguillara 1584, 4: 153.

53 Gavazza 1974, 59-60.

Venezia Arti
n.s., 31, 2022, 31-46 | e-ISSN 2385-2720

Ambrogio, dopo la morte del marito, commissionò a Giovanni Carlone le imprese del fratello in quello che è oggi palazzo Doria Spinola all'Acquasola,[54] dimostrando grande autonomia nella gestione delle committenze pittoriche. Si può quindi ipotizzare che anche in questo caso le preferenze di Maria abbiano avuto grande importanza nelle scelte iconografiche dei cicli pittorici e che ella abbia voluto, anche in questo caso, ricordare le vittorie del fratello. Ma così si tenderebbe a credere alla inesistenza di decorazioni a celebrazione di Giovanni Battista. Tuttavia, accertato che la diffusione dell'iconografia di Perseo ebbe una vastissima fortuna per tutto il Cinquecento, proprio in virtù della versatilità del mito come già sottolineato e la possibilità di adeguarlo alle diverse imprese dei committenti, non è da escludere che in alcuni dei casi di raffigurazione delle vittorie del figlio di Giove si possa celare la storia dei successi ottenuti da Giovanni Battista nella sua carriera tra Genova e la Spagna, nel ruolo di capofamiglia degli Spinola, cioè di una delle dinastie più potenti della città. Tanto porterebbe a pensare la scelta di concludere il ciclo delle storie di Perseo non già con la scena del ritorno dell'eroe in patria per prendere le redini del regno, ma con quella del matrimonio con Andromeda, a maggior ragione se, come notato, essa è realizzata tra le volte di un ambiente ricco di allegorie matrimoniali. Un ambiente dove spicca Venere, accompagnata da Cupido, vestita del solo *ceston*, in modo tale da alludere per via simbolica alla rilevanza dell'unione fisica degli sposi a garanzia di continuità dinastica.

Bibliografia

Altavista, G.C. (2013). *La residenza di Andrea Doria a Fassolo. Il cantiere di un palazzo di villa genovese nel Rinascimento*. Milano.

Anguillara, G.A. dell' (1584). *Le Metamorfosi di Ovidio*. Venezia.

Bargellini, P. (1968). «Il matrimonio nell'arte». Goffi, T. (a cura di), *Enciclopedia dell'arte*. Brescia, 846-62.

Bayer, A. (2008). «Introduction: Art and Love in Renaissance Italy». Bayer, A. (ed.), *Art and Love in Renaissance Italy*. New York, 3-7.

Betussi, G. (1547). *Genealogia de gli dei. I quindici libri di M. Giovanni Boccaccio*. Venezia.

Boccardo, P. (1989). *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova*. Roma.

Boccardo, P. (2011). «La decorazione». Santamaria, R. (a cura di), *Palazzo Doria Spinola. Architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese da un inventario del 1727*. Genova, 103-27.

Branca, V. (1998). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Milano.

Braudel, F. (1966). «Storia e scienze sociali: il 'lungo periodo'». *Quaderni storici delle Marche*, 1(1), 5-48.

Bucchi, G. (2011). *«Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le "Metamorfosi" d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*. Pisa.

Burstin, H. (1981). «Storia della mentalità e 'Lunga durata'». *Studi Storici*, 22(2), 413-23.

Casamassima, F. (2019). «La tela di Aracne con gli amori di Giove: il ruolo dei volgarizzamenti illustrati d'Ovidio nel programma iconografico della sala delle Metamorfosi nel Palazzo del Principe». Lecco, M. (a cura di), *"Ore legar populi" Le "Metamorfosi" di Ovidio e la loro disseminazione letteraria e iconografica*. Genova, 57-96.

Castelnovi, G.V. (1971). «La pittura nella prima metà del Seicento dall'Ansaldo a Orazio de Ferrari». *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*. Genova, 67-166.

Cerbo, A. (2001). *Metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino*. Pisa.

Chastel, A. (1989). *La grottesca*. Torino.

Donia, C. (2015). «Giuseppe Betussi e la trattatistica figurativa». *Annali di critica d'arte*, 11, 93-104.

Doria, G.; Gavazza, E.; Pellegrino, G. (2002). *Genova. Il palazzo di Ambrogio di Negro in Banchi*. Genova.

Fadda, E. (2018). *Come in un rebus. Correggio e la camera di San Paolo*. Firenze.

Falzone, P.; Faedda, F.; Guidano, G. (a cura di) (1986). *Le ville del Genovesato. Sampierdarena. Cornigliano. Il Ponente*. Genova.

Frattini, S. (2006). «Storie e allegorie dipinte in palazzo Lercari-Spinola a Genova». *Arte lombarda*, 1-3(146/148), 135-70.

Gavazza, E. (1974). *La grande decorazione a Genova*. Genova.

Gavazza, E. (1989). *Lo spazio dipinto: il grande affresco genovese nel '600*. Genova.

Gavazza, E. (2004). «Apparati decorativi e tematiche iconografiche nelle dimore dell'aristocrazia genovese dei secoli XVII e XVIII». *Arte Lombarda*, 141(2), 88-96.

Gavazza, E. (2009). «Dalla retorica dello spazio all'artificio decorativo. L'affresco a Genova e in Liguria tra Sei e Settecento». *Il Settecento e le arti. Dall'Arcadia all'Illuminismo. Nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia*. Roma, 341-57.

Gombrich, E.H. (1978). «Aspirazioni e limiti dell'iconologia». Gombrich, E.H. (a cura di), *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*. Torino, 3-37.

Gorse, G.L. (1995). «Committenza e ambiente alla 'corte' di Andrea Doria a Genova». Esch, A.; Frommel. C.L. (a cura di), *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*. Torino, 255-71.

54 Boccardo 2011, 122-3.

Guthmüller, B. (1997). *Mito, Poesia, Arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*. Roma.

Guthmüller, B. (2008). *Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*. Firenze.

Guthmüller, B. (2009). *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana. Da dante al Rinascimento*. Roma.

Hobsbawm, E.J. (1995). *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*. Milano.

Klapisch-Zuber, C. (1988). *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*. Roma.

Lercari, A. (2011). «Gli Spinola Duchi di San Pietro. Dalla Repubblica aristocratica di Genova alla Corte di Madrid». Santamaria, R. (a cura di), *Palazzo Doria Spinola. Architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese da un inventario del 1727*. Genova, 143-76.

Lercari, A.; Santamaria, R. (2011). «Villa Spinola a "Pietro d'Arena, loco di delizie con bellissimi palazzi e giardini"». Santamaria, R. (a cura di), *Palazzo Doria Spinola. Architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese da un inventario del 1727*. Genova, 407-42.

Magnani, M. (1995). *Luca Cambiaso, Da Genova all'Escorial*. Genova.

Magnani, L. (2013). «L'altra superficie del mito: decorazione e tematiche mitologiche tra XVII e XVIII secolo». Pavone, M.A. (a cura di), *Metamorfosi del mito. Pittura barocca tra Napoli, Genova e Venezia*. Milano, 31-9.

Mazzacurati, G.; Plaisance, M. (1987). *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*. Roma.

Morel, P. (1985). «Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento». Fagioli, M, (a cura di), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*. Roma, 149-78.

Morel, P. (1997). *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de le Renaissance*. Paris.

Paduano, G. (trad.) (2012). *Iliade*. Milano.

Parma Armani, E. (1970). «Il palazzo del principe Andrea Doria a Fassolo in Genova». *L'Arte*, 10, 12-59.

Parma, E. (1986). *Perin del Vaga. L'anello mancante*. Genova.

Priarone, M. (2011). *Andrea Ansaldo 1584-1638*. Genova.

Rossi, M. (2019). «La fortuna figurativa del poema epico-cavalleresco». Genovese, G.; Torre, A. (a cura di), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*. Roma, 261-82.

Saxl, F. (1965). *La storia delle immagini*. Bari

Seidel Menchi, S. (2007). «Cause matrimoniali e iconografia nuziale. Annotazioni in margine a una ricerca d'archivio». Menchi, S.S.; Quaglioni, D. (a cura di), *I tribunali del matrimonio (secoli XV-XVIII)*. Bologna, 663-704.

Stagno, L. (2005). *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria*. Genova.

Stagno, L. (2022). «Ambrogio Spinola in Genoese Art». Mostaccio, S.; Garcia, B.J.; Lo Basso, L. (eds), *Ambrogio Spinola between Genoa, Flanders and Spain*. Leuven, 271-318. `https://doi.org/10.2307/j.ctv2q4b001.14`.

Tomasi Velli, S. (2007). *Le immagini e il tempo: narrazione visiva, storia e allegoria tra Cinquecento e Seicento*. Pisa.

Torriti, P. (a cura di) (1976). *Palazzo Doria-Spinola (Associazioni Industriali)*. Genova. Guide di Genova 19.

Tozzi, I. (2002). «Appunti per uno studio sull'iconografia del matrimonio prima e dopo il Concilio di Trento». *Arte cristiana*, 90(809), 145-8.

Volpi, C. (1996). *Le immagini degli dei di Vincenzo Cartari*. Roma.

Zaccaria, V. (2001). *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*. Firenze.

Zanichelli, G.Z. (1979). *Iconologia della camera di Alessandro Araldi nel monastero di San Paolo in Parma*. Parma.

Zarri, G. (2000). *Recinti: donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*. Bologna.

Zarri, G. (2003). «Testi e immagini di amore e matrimonio: 1443-1530». Zorzi, M. (a cura di), *La vita nei libri. Edizioni illustrate a stampa del Quattro e Cinquecento dalla Fondazione Giorgio Cini*. Mariano del Friuli, 89-101.

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti

Nuova serie 4 – Vol. 31 – Dicembre 2022

A Matter of Attitude
Bernardo Bellotto's *Altersstil*

Sabine Peinelt-Schmidt
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Deutschland

Abstract Is it possible to apply the concept of *Altersstil* to Bernardo Bellotto's career as a painter? Significant changes can be described in his work on the basis of three criteria: the expansion of the urban space, the role of the staffage figures and self-portrait. A comparison with paintings from the Dresden phase will be used to characterise Bellotto's *Altersstil* in the Warsaw vedute. As a case study, Bellotto's work is suitable for adding a facet to the concept of *Altersstil*, which on the one hand takes into account the personal experience of his own career, and on the other hand, includes the requirements of changing patrons in the interpretation of the *Alterswerk*.

Keywords Bellotto. Self-portrait. Altersstil. Dresden. Warsaw.

1 Introduction

In the year 1767 the established and once highly esteemed painter Bernardo Bellotto, called 'Canaletto', set out from the city of Dresden to begin anew. After his return to Dresden in 1763 and under changed reign, he had not succeeded in returning economically to the time before the Seven Years' War in Saxony.[1] Neither his salary nor his reputation among those who now held important posts still corresponded to his social and economic standing of the pre-war period: Christian Ludwig von Hagedorn, the director of the newly found Dresden Art Academy only had the position of teacher of perspective to offer Bellotto. In keeping with Saxony's policy of restoration after the war, the influential Art Director wanted to fill professorships merely with children of the state. And Bellotto was not one of them.[2]

This subordinate position and the associated pecuniary disadvantage could hardly meet the high standards Bellotto set for himself and his art.

1 Regarding Bellotto's time in Dresden, Vienna and Munich see Wagner 2022.

2 On the founding of the Royal Academy of Arts in the context of the *rétablissement* in Saxony, cf. Hochschule für Bildende Künste Dresden 1990, 27-8; on Bellotto's subbed standing, cf. Hochschule für Bildende Künste Dresden 1990, 45-7.

Peer review

Submitted 2022-09-08
Accepted 2022-10-10
Published 2022-12-20

Open access

Citation Peinelt-Schmidt, S. (2022). "A Matter of Attitude. Bernardo Bellotto's *Altersstil*". *Venezia Arti*, n.s., 31, 47-62.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2022/08/003

Figure 1 Bernardo Bellotto, *Dresden from the right bank of the Elbe below the Augustus Bridge*. 1748. Oil on canvas, 133 × 237 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Photo: Hans-Peter Klut/Elke Estel

Even his early Dresden works show how stringently he planned his career.[3] Painting by painting, the young man integrated himself into the network of the Dresden court and thus quickly won the favour of the powerful Prime Minister Heinrich Graf von Brühl as well as that of the Saxon Elector and Polish King Friedrich August II (III). In the first Dresden veduta, *Dresden from the right bank of the Elbe above the Augustus Bridge*, he placed particular emphasis on putting the Prime Minister's recently built and spectacular edifices into the right light.[4] This first veduta for the king also contains Bellotto's first self-portrait,[5] which will be discussed later.

In the subsequent paintings, he concentrated particularly on the royal buildings. Thus, in the above-mentioned 'Canaletto View' in the Staatliche Kunstsammlungen in Dresden [fig. 1], Bellotto bathed the stone bridge crossing the river Elbe in a bright light and also highlighted the Catholic Court Church (*Hofkirche*) – then still under construction – by depicting the Protestant Church of our Lady (*Frauenkirche*) much smaller than its actual size. As a municipal building project, the latter had far less significance than the church designed by the Italian architect Gaetano Chiaveri for the Catholic royal family in Saxony, whose population was otherwise mostly of Protestant faith. He also diminishes this church in a view of the Altmarkt, which underlines this interpretation.

Bellotto lived to the age of 58, which was a very old age by the standards of the time. He was distinguished – as will be shown – by a high degree of career awareness, coupled with a strong business sense and an extraordinary capacity for artistic reflection. This personal disposition, viewed in the context of the visible changes in the works of the Warsaw period compared to those of the Dresden period, makes his career an interesting case study when one attempts to approach the problem of *Altersstil*. Sometimes in the literature a continu-

3 See Wagner 2022, 22-4.

4 See Landesamt für Denkmalpflege Sachsen 2020.

5 In one of the Turin vedute, Bellotto showed a painter in 1745, which Rottermund (2021, 229) interprets as a self-portrait. In my opinion it cannot be decided on the basis of the depiction whether this is a self-portrait. It is interesting, however, that the Turin composition with the two flanking persons is taken up again in the first Dresden veduta.

ity between the Dresden and Warsaw productions is claimed. This refers in particular to the painting technique and certain compositional principles.[6] The courtly context of the work's origin also certainly entails a certain structural continuity, especially in relation to associated dependency relationships and the respective political demands of the ruler.[7] By concentrating on certain aspects of Bellotto's art, this essay attempts to make clear the changes in the artist's work and to evaluate them in relation to the question of an *Altersstil*. Therefore the following considerations will try to relate Bellotto's works of the Dresden period to those of his late years in Warsaw and to outline the characteristics of a so-called *Alterswerk* or *Altersstil*. Then the case study of Bellotto, in conjunction with other contributions in this iusse, can possibly contribute to further profiling the concept of *Altersstil*.

2 Starting Again: Bellotto's Late Years in Warsaw

But back to Bellotto and back to Warsaw. There, at the age of 45, after the economic and personal loss that the Seven Years' War had brought him, he had once again embarked on an extremely productive creative phase. For Stanislaus August Poniatovski he took over the decoration of several of the latter's castles with series of vedute. On the one hand, he appropriated the topography of the city on the Vistula, but on the other hand he also drew on prints when he created a series of views of the city of Rome for Ujazdów Castle.[8] Although he had travelled to Rome in 1742, the Warsaw views of Rome were not based on his drawings or memories, but on the etchings by Giovanni Battista Piranesi, which were already widely known at the time. Since, as Alberto Rizzi noted, they "bear least of all his signature",[9] the views of Rome cannot be the major subject here. Rather, it is the numerous views of the city of Warsaw and its surroundings that should be the focus of consideration.

Three aspects of Bellotto's work lend themselves to sharpening the view of the *Alterswerk* and will be analysed in more detail below: 1) the representation of the city and Bellotto's increasing cross-genre conception of the cityscape, 2) his painterly conception and re-evaluation of the staffage figures, and finally 3) the change in the artist's self-portraits.

3 Across the Boundaries of Genres: The Panoramic Cityscape

Starting from the early views of Venice and Italy, the major changes in Bellotto's conception of the theme of the 'city' occur with the beginning of his work for Stanislaus August Poniatowski. As a result of the tasks he was given by the king, the cityscape became mixed with the history painting in several respects and took on an increasingly panoramic character. The boundaries between genres became more and more blurred in Bellotto's paintings. Whether this was ultimately a result of the vilification of his core competence of veduta painting by the Saxon Director of the Arts Christian Ludwig von Hagedorn must, however, remain a matter of speculation. Nevertheless, the Warsaw vedute show a corresponding tendency in that, on the one hand, they widen the view considerably compared to the Dresden vedute and, on the other hand, they increasingly integrate scenic elements.

This tendency had already been indicated in the views of the Sonnenstein Fortress in Pirna, a small town near Dresden. Thus Bellotto, in his early thirties, in his largest known painting of the *The Fortress of Sonnenstein and Pirna from the 'Hohes Werk'*, shows in the foreground a scene with several card players at a table, which a little girl has just approached [fig. 2].[10] A little boy has sat down

6 See Kowalczyk 2016, 251, 259.

7 See Rottermund 2001, 36-7. He emphasised the influence of the king and the legitimatory and ideologically influenced character of many of Bellotto's paintings in the context of the political situation in Poland at the time. Reference must also be made to Peter Kerber's research. In his catalogue *Eyewitness Views*, he has shown how, over the course of time, paintings originally conceived as event paintings with political, religious or other social backgrounds ('reportorial' views) were transformed into works mainly perceived as vedute through the loss of knowledge of the respective context. See Kerber 2017, 5, 6, concerning Bellotto: 149.

8 See Rizzi 1991, 22-9.

9 Rizzi 1991, 22.

10 The figure of the girl bears a striking resemblance to *The Chocolate Girl* by Jean-Etienne Liotard, which could be viewed in the newly established Royal Gallery in the Stallhof from 1747. On Bellotto's reception of the works in the royal painting collection cf. also Peinelt-Schmidt 2022.

Figure 2 Bernardo Bellotto, *The Fortress of Sonnenstein and Pirna from the 'Hohes Werk'*. 1754/56. Oil on canvas, 204 × 331 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Photo: Hans-Peter Klut/Elke Estel

on the parapet and tells the viewer with lively gesture not to miss the view of the roofs of the town. Next to him is a man in civilian clothes, leaning on the wheel of a cannon and putting his hand to his cap to protect himself from the sun coming from the left. Along with the staffage, which Bellotto now delineates more clearly and individually, in the same painting the relationship between foreground and background changes. The difference in size becomes more noticeable – Bellotto tends to dispense with smooth transitions in the proportions. This is particularly evident in the last painting he created before leaving Dresden, *The Elbe Valley between Pillnitz and Pirna* [fig. 3]. There he depicts a large farmstead in the foreground on the left and shepherds resting on the right in such a way that they intensify the pull and expanse of the landscape behind them through the difference in size. In the background he spreads out the Elbe valley between the royal pleasure palace of Pillnitz, the town of Pirna with the Sonnenstein fortress and the peaks of the Hills of the Saxon Switzerland in a way that can only be described as panoramic.[11] None of his Dresden vedute has such a composition – they always form a self-contained continuum of representation, the illusion of a unified pictorial space that can be accessed by the viewer from one location.[12]

11 The history of the panorama is closely linked to the history of land surveying, which, as we know, played a recurring role in Bellotto's paintings. Cf. Dolz 2022.

12 Bellotto already made use of the trick of contracting wide distances in the veduta *Dresden from the left bank of the Elbe above the Altstädter Brückenkopf*. The view stretches from the end of the Brühl Terrace across to the Japanese (Dutch) Palace, and – compared to reality – Bellotto clearly contracted it in favour of his pictorial idea.

e-ISSN 2385-2720

Figure 3 Bernardo Bellotto, *The Elbe Valley between Pillnitz and Pirna*. Ca. 1766. Oil on canvas, 105 × 136.5 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Photo: Elke Estel

By emphasising the distance between the scenic foreground and the expanse of the background, Bellotto tapped into a completely new compositional principle in his middle years, which he also increasingly used in his later Warsaw works.

What is striking when looking at the late pictures is that towards the end of his creative period Bellotto evidently felt less and less bound by the boundaries of genres. It is true that with the smaller pictures for the wall decorations of the royal palaces he also created quite conventional vedute – counterparts that are still very close to the Dresden city views. But he also produced large-format paintings that are neither vedute in the original sense of the genre nor history paintings in the classical sense.[13]

This tendency can already be seen in the large painting depicting Stanislaus August's election as king [fig. 4]. The depiction of the historical moment from 1764, subsequently painted in 1776 (and once again in 1778), is embedded in a broad landscape of the kind Bellotto had already produced at the end of his Dresden period and in Vienna. The landscape in which this election takes place is not only seen by Bellotto as the sideline setting of the event, as is usual in a history painting, but at the same time it bears veduta-like features in that windmills and isolated identifiable buildings are shown in the wide plain before Warsaw.[14] The same applies to the painting of the *Entry of the Polish Envoy Count Jerzy Ossoliński into Rome* – a his-

13 This phenomenon was also observed by Kerber using other examples. Cf. Kerber 2017, 6.

14 In doing so, he was perhaps also following on from a depiction of the coronation of Augustus the Strong, which has a similarly panoramic character and also shows the events from a bird's-eye view: `https://de.wikipedia.org/wiki/Sachsen-Polen#/media/Datei:Jean-Pierre_Norblin_de_La_Gourdaine_001.jpg`.

Figure 4 Bernardo Bellotto, *The Election of Stanislaus August as King of Poland. 1778*. Oil on canvas, 177 × 250 cm. Warsaw, The Royal Castle Warsaw Museum. © Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum. Photo: Andrzej Ring, Lech Sandzewicz

torical event that took place in 1633.[15] On the basis of an etching by Piranesi and detailed descriptions of the entry, Bellotto has created an architectural fantasy in which the actual event that makes the picture a history painting is barely discernible due to the myriad of people. The two inscription panels and the ahistorical insertion of the churches of Santa Maria del Monte Santo and Santa Maria dei Miracoli contribute to this impression, as does the fact that Bellotto (or Marcello Bacciarelli) inserts a portrait of himself into the composition, thus making himself a historical person depicted in relief.[16] Furthermore, he provided the picture with an inscription in which he refers to his artistic freedom – as he had done before in a self-portrait, which will be discussed later: "on a cru pouvoir se permettre cette seule liberté contre | la stricte vérité de l'Histoire, en figurant le Site, tel qu' | il est aujourd'hui".[17] The sea of people surges over and over, reminiscent of the veduta *Der Altmarkt in Dresden von der Seegasse aus*. However, compared to this earlier picture, he is now not content with merely creating the impression of a mass of people by means of a sea of pinheads, but gives

15 See Kozakiewicz 1972, 2: 379-87, no. 430.

16 The most recent research results on the painting were recently provided by Magdalena Królikiewicz. She also reopens the question of authorship for Bellotto's portrait medallion, which older research attributed to Bacciarelli. See Królikiewicz, forthcoming.

17 Królikiewicz, forthcoming.

e-ISSN 2385-2720

Figure 5 Bernardo Bellotto, *Sigismund's Column from the Lowlands of the Vistula*. 1767-70. Oil on canvas, 114.5 × 170.5 cm. Warsaw, The Royal Castle Warsaw Museum. © Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum. Photo: Andrzej Ring, Lech Sandzewicz

the people present faces right to the back rows. Thus, the *Entry* is a mixture of architectural fantasy, veduta and history painting, which also contains a self-portrait. The panoramic character is created by manipulating Piazza del Popolo, which the artist widens in width by moving the churches apart. He also expands the square in depth due to the vast number of people who populate it by making the streets leading from it visible far into the distance.

In addition to these examples of the transgression of genre boundaries, Bellotto created the almost eerily deserted picture *Sigismund's Column from the Lowlands of the Vistula* **[fig. 5]**. Hints suffice to represent the presence of the townspeople: the wagon tracks in the dust of the path leading to the column; smoke emanating from a chimney; the presence of man in his things – calashes, building tools. The deliberate omission of the incidentals that are otherwise characteristic of Bellotto's work – flower boxes, hanging laundry, the striped awnings on the windows – gives us a glimpse of the true greatness of this picture, which was already interpreted by Pallucchini as surreal and by Rizzi as prophetic of the fate of the city of Warsaw.[18] This painting also represents a transgression of genre boundaries, if one assumes that staffage is a central element of veduta painting. In the case of this picture, the moment of transgression does not lie in the mixing of different genres but in the extreme concentration on a specific theme: urban space. Therefore, it could be described as an architectural still life.

18 See Pallucchini 1961, 22: "[in this painting] il Bellotto ha ritrovato l'intima profondità della sua ispirazione". Cf. Rizzi 1991, 46. The depiction has a counterpart: *The Sigismund Column from the Lowland of the Vistula with King Stanislaus August visiting the wing of the royal castle that burnt down in 1767*. The painter takes a few more steps back here and shows the view expanded to include the historical event. The veduta, which has been lost since the Second World War, was already described by Rizzi as a "hybrid form between veduta and history painting" (1991, 48) and was also inventoried at the time of its creation under the corresponding (somewhat unwieldy descriptive) picture title. The building activity commissioned by the king, which is the focus here, was already a recurring pictorial motif for Bellotto in the Dresden vedute.

e-ISSN 2385-2720

4 Giving a Face to the People

What is also striking is the changing importance Bellotto attaches to people in his paintings. Reference has already been made to the change in the size of the staffage in one of the views of Pirna. In none of his previous vedute did the people reach such a size in relation to the picture surface as in the vedute *The Fortress of Sonnenstein and Pirna from the 'Hohes Werk'*. Although all the earlier pictures also contain scenic or anecdotal elements, one has to discover their tiny stories first when immersing oneself into the urban space. This applies not only to the so-called common people but even to the king, who first has to be discovered in his richly decorated carriage on the *Neumarkt* [fig. 6]. In the Pirna painting Bellotto places the picture's staff in front of the massive balustrade within the viewer's range and makes them his immediate companions. He subsequently applied the same principle to several vedute he created in Vienna. In the case of the painting for Prince Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg and the two paintings done in 1759/60 for the Prince of Liechtenstein, Joseph Wenzel I, however, the people depicted in the foreground are no longer enlarged staffage that has begun to take on a life of its own. Instead, they are portraits that the artist inserted at the request of the respective client.[19]

Perhaps it was this new task that ultimately awakened the artist's interest in the image of man, its physiognomy and its habitus. This had hardly played a role during his training and in the context of the Dresden vedute. The portrait played no role in Canaletto's workshop and for some of the few small-format figures in the Dresden vedute that actually bear portrait-like features, there is evidence of graphic sources. For example, in his first Dresden veduta, *Dresden from the right bank of the Elbe above the Augustus Bridge*, he depicted several people from the Dresden court [fig. 7]. On closer inspection, the rest of his staffage reveals itself to be a painterly-illusionist masterpiece, for the faces of the small figures dissolve into individual patches of colour as the eye gets closer [fig. 8]. Bellotto had adopted this stylistic peculiarity from his uncle. In this way, however, the characters are not given an individual characterisation – it is mostly more a matter of schematic faces developed purely from the colour.

This is different in Warsaw. Stylistically – and based on the Pirna and Vienna paintings – Bellotto's understanding of physiognomy and its painterly execution changes here more than any other aspect of his work. Even a small figure now takes on characterful features. As Andrzej Rottermund has aptly put it: "The streets and inhabitants of Warsaw spring to life in these scenes".[20] And Rizzi has rightly singled out the "two Jews in silent conversation" in the veduta with the *Midowa Street* [fig. 9]. According to him, they "rightly belong to the most remarkable scenes [...] from Bellotto's entire oeuvre".[21] Numerous examples can be added to this. In the same painting, for instance, the scene around the engravings attached to a wall is particularly vivid in terms of the different characterisations of the individual physiognomies. It is striking that Bellotto also seems to have discovered a weakness for depicting the rich clothing of the ladies of the court during this period. He also attached particular importance to the realistic rendering of the different uniforms during this period – which was certainly not least due to his respective royal commission.

At the same time, one must admit that sometimes there are weaknesses in the execution of these individualisations – faces seem distorted, proportions shifted, the figures are too large for their position in the picture, facial expressions and gestures sometimes seem somewhat stiff.[22] Nevertheless, the change in style that can be observed in Bellotto's work in this area represents a great achievement, for Bellotto appropriates something here that had previously played only a subordinate role in his oeuvre. Above all, however, it is an aspect of artistic activity that had apparently played no role whatsoever in his training with his uncle. We can only speculate about the reasons for this increased interest in the personalities who populate his city views: is it the allure of the new surroundings? Was it part of the requirements of the new client?

19 On the commissioning cf. Schütz 2005, 101-2. The Pirna veduta, as a precursor, has not yet been related to the paintings.

20 Rottermund 2001, 38.

21 Rizzi 1991, 87; transl. by the Author.

22 An example of this is the group of three women and the rider in the foreground of the veduta *The Blue Palace* from 1779, whose heads appear too large. The figures in the *View of the Ruin of Theben on the river March*, created in Vienna, also appear less than harmonious in their adaptation of size to the rest of the picture.

e-ISSN 2385-2720

Figure 6 Bernardo Bellotto, *The New Market in Dresden seen from the Jüdenhof*. Ca. 1748/49. Oil on canvas, 133 × 235 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Photo: Hans-Peter Klut/Elke Estel

Figure 7 Bernardo Bellotto, *Dresden from the right bank of the Elbe above the Augustus Bridge*. 1747. Oil on canvas, 132 × 236 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Photo: Elke Estel

e-ISSN 2385-2720

Figure 8 Bernardo Bellotto, *The Neustädter Markt in Dresden* (detail). 1750/51. Oil on canvas, 134 × 135 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Photo: Herbert Boswank

Figure 9 Bernardo Bellotto, *The Midowa Street*. 1777. Oil on canvas, 84 × 107 cm. Warsaw, The Royal Castle Warsaw Museum. © Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum. Photo: Andrzej Ring, Lech Sandzewicz

5 The Programme of the Self-Image

First of all, it must be said that there are none of the beautiful engraved or etched portraits or self-portraits by Bellotto – unlike those of his uncle – which attest to the authenticity of the portrait by means of a corresponding inscription. Nevertheless, there are some depictions that can be interpreted as self-portraits for various reasons.

As mentioned above, Bellotto already portrayed himself in a prominent position in his first Dresden veduta. The group of three men in the immediate vicinity of the viewer is traditionally and plausibly interpreted as follows: with his drawing pad on his knees, his drawing pencil in his right hand, Bernardo Bellotto sits on a stone between the two Saxon court painters Christian Wilhelm Ernst Dietrich and Johann Alexander Thiele **[fig. 10]**. Thiele – the landscape painter in the green skirt – points out the vastness of the Elbe valley to the newcomer. Dietrich, on the other hand, does not make eye contact with Bellotto, but looks out of the painting in the direction of the viewer, in a self-confident pose. He seems to take little interest in the new artist. Whether this expresses Bellotto's perception upon his arrival is a matter of speculation.[23] The hitherto uninterpreted eye relationships – or rather their absence – are quite interesting, for Bellotto does not look at Thiele either, who seems to want to instruct him. His gaze is rather directed inwards, indicating the state of mental reflection and thus referring to the artist's creative power from within himself. In general, the figure of the drawing youth is part of a long iconographic tradition that the artist takes up here.[24]

However, the fact that Bellotto presents himself somewhat submissive and seated, i.e., subordinate, between the two established painters may confidently be interpreted as a strategic understatement. In the context of the painting in which we find the three of them here, it becomes clear that Bellotto is by no means a beginner to whom the old hands have to give wise advice. On the contrary – even the first veduta, which he proudly and conspicuously signed and dated – is an unmistakable masterpiece that adds a significant facet to contemporary art in Dresden. Because – what do Thiele and Dietrich stand for? Thiele, who had depicted numerous Saxon castles and palaces in their scenic surroundings and who had already immortalised Saxon Switzerland in paintings long before the Romantics, stands for a conception of landscape that was strongly oriented towards the older Dutch.[25] His palette is dark, his depiction of the distance is dominated by aerial perspective, which makes the Elbe valley disappear in hazy air. And Dietrich? The painter, who was highly esteemed in his day and whose works were in great demand, can aptly be described as an eclectic. His style was that of the most famous painters before him – above all Rembrandt, "in whose taste" he worked.[26] What unites the two is the exact opposite of what Bellotto's art brought to the Elbe from Venice: clarity, light, precision – without appearing sterile. Thus, this self-portrait is only seemingly a submissive gesture by a clueless newcomer who wants to modestly blend in with the locals. By ignoring the instructions of the one and leaving the other standing there without a relationship, Bellotto reveals his self-confidence at a second glance.

It is interesting that in the version for Count Heinrich von Brühl, who had requested a replica of each painting in the same format, he omits the self-portrait. Thus he makes a clear difference between the work for the king and the second version for the second man in the state. This difference is also manifested in the painting's signature, which is placed much less prominently. Now it is Dietrich whom Thiele addresses with a grand gesture, as if Bellotto wanted to say: 'Lasciateli parlare, io preferisco dipingere' (let them talk, I prefer to paint).

This brilliant prelude, in which Bellotto also seems to express his artistic and social aspirations in the first Dresden veduta, is followed by a long period without pictorial self-portrayals. Although there are sometimes attempts to discover the artist in one or the other staffage figure, these are mostly devoid of any argumentative basis. The man on the stairs of the paintings of the Stallhof building does hold an elongated object in his hand, but whether it is a brush is questionable, especially since Bellotto's paintings were not created plein-air.

One picture is of outstanding importance in the context of artistic self-portrayal: *The Self-Portrait*

23 The scene may not be read as a "'photograph' of social reality" as Rottermund (2021, 248) has named it, but rather as an expression of a certain artistic and social aspiration.

24 See Grollemund 2017, 44-82.

25 For an overview on Thieles work see Marx 2022.

26 For an overview on Dietrichs work see Schniewind Michel 2012.

Figure 10 Bernardo Bellotto, *Dresden from the right bank of the Elbe above the Augustus Bridge* (detail). 1747. Oil on canvas, 132 × 236 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Photo: Hans-Peter Klut/Elke Estel

as a Venetian Nobleman [fig. 11]. In this painting, which has survived in three versions, Bellotto depicts himself as a Venetian knight from the Order of the Golden Stole (*Cavalieri della Stola d'Oro*). Only a few high dignitaries belonged to this exclusive society in Venice.[27] If one assumes that the depiction is a self-portrait, this means for the artist a self-aggrandisement that is not to be underestimated – indeed, presumption, if one wants to put it negatively. Peter Kerber rejects the interpretation as a self-portrait on the grounds that Bellotto would have blocked his way back to his home town.[28] However, there are also arguments in favour of an interpretation as a self-portrait: first and foremost we have the mentioning of the painting as a self-portrait in an early inventory by Marcello Bacciarelli, who knew Bellotto well and who could assess the resemblance of the painting to his person.[29] Secondly the quotation from Horace in the immediate vicinity of the painter in the picture: "Pictoribus atque Poetis Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas" (Horace, *Ars Poet.* 9-10). Bellotto had already prominently displayed this postulate of artistic freedom on a composite print of his earliest landscape etchings.[30] Painters have the same right to artistic freedom as poets. Bellotto painted the first version while still in Dresden, where it was on display at the exhibition of the newly founded Art Academy. Here he had every reason to recall his former position at court with such a brilliant history painting.[31] In doing so, he ventured into a genre that had not previously been in his repertoire. Thus the self-portrait – as which it is to be seen here – represents an important step on the path to consummate artistic and personal self-awareness.

This is almost somewhat exaggerated in the *Entry* already mentioned above. The figures he depicts sitting on the walls with the four portrait medallions, not only lend the picture a folk-like component that already existed in Bellotto's Dresden pictures. Especially with the fantastic architectural elements of Bellotto's composition, they serve as a scale and indicate that the portrait of Bellotto in the right-hand medallion is a larger-than-life one – in proportion, therefore, his head is depicted larger than that of the painting's protagonist. Together with the count's crown above

27 See Berry 1828, o.p.: "Conferred by the Senate of the Republic of Venice upon persons descended from the oldest nobility of the state, or those who have filled with honour the important post of ambassador on some extraordinary occasion".

28 Kerber 2022, 140.

29 See Rottermund 2021, 226-7.

30 See Metze 2022, 47 and fn. 7.

31 Rottermund has already particularly emphasised this aspect of the interpretation of the self-image against the background of Bellotto's loss of prestige in Dresden (cf. Rottermund 2021, 228).

e-ISSN 2385-2720

Figure 12 Bernardo Bellotto, *Warsaw from the suburbs of Praga*. 1770. Oil on canvas, 172,5 × 261 cm. Warsaw, The Royal Castle Warsaw Museum. © Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum. Photo: Andrzej Ring, Lech Sandzewicz

it, one can certainly think of a certain *hubris* in the artist's self-perception.[32]

At the end of his life, Bellotto completed his artistic work with an impressive self-portrait. In the large-format veduta *Warsaw from the suburbs of Praga* **[fig. 12]**, he reverts to a representation he had used several years earlier in his first Dresden veduta. He paints a young man – not drawing but painting – and an older man showing him something with a grand gesture: Bellotto himself points out to his son Lorenzo the magnificent landscape that he, Bellotto himself, has created. How different are the visual relationships here, in contrast to the early veduta, in which the young Bellotto shows so little interest in Thiele's grand gesture? Bellotto himself is now the one who is presenting something to somebody and his son is the one who gratefully accepts the instruction. Together with the first Dresden veduta, this can be interpreted as the closing bracket around Bellotto's life. The artist has arrived at the peak of his career and at the same time at the point in his biography where he is passing on the baton. Tragically, Lorenzo died in the same year.

32 The unauthorised adoption of count titles does not seem to have been an isolated incident during this period. Johann Friedrich Böttger – the inventor of the first European hard porcelain – also apparently arrogated himself a count's title. There is no evidence of elevation to the peerage for him either (cf. Peinelt-Schmidt, forthcoming). Concerning Bellotto's count title see Rottermund 2021, 243 and fnn. 87, 88.

e-ISSN 2385-2720

6 Conclusion

The development of Bernardo Bellotto's artistic self-representation allows us to trace the evolution towards a fully formed artistic self-awareness. But is this also linked to a concept of 'old age'? Certainly less to a concept of physically growing old than to a generational concept of age. In Bellotto's *Alterswerk*, therefore, it is more a matter of equating age with the consciousness of having something to bequeath. The state of artistic maturity that Bellotto reached in his late works is linked for him to the awareness of passing something on to his professional successor, paving the way for his own career. Thus, 'work of old age' is not necessarily linked to a certain period of life, but rather to the awareness of one's own generation and its connection with the previous ones – Canaletto – and the ones still to come – Lorenzo.

The cityscape is transformed into a 'panorama', the staffage takes on portrait-like features and the self-portrait reflects Bellotto's growing self-confidence. The development of the three aspects described goes in the direction of a dissolution of boundaries, a transgression of genre boundaries and – in relation to the staffage – in the direction of an enhancement of the characteristic, individual. In terms of style, his ageing style can be seen above all in the panoramic expansion of his vedute and in the portrait-like elaboration of his staffage figures. His self-confidence, on the other hand, which was even greater than in his earlier works, can be clearly seen in his artistic self-portrayal. The self-portraits, however, are primarily a phenomenon rather than an independent feature of Bellotto's art. The renunciation of being bound by genre boundaries seems to me to be the clearest sign of Bernardo Bellotto's *Altersstil*. The more he saw himself safely in the tow of power – so to see also in the painting with the *Election of Stanislaus August* – the less he was interested in the barriers of an academic art system. The fact that Bellotto rejected this academicism is most likely due to his negative experience at the newly founded Dresden Art Academy. At the same time, his loss of significance at the place that had led him to artistic maturity had an almost catalytic effect. Bellotto took flight and tried his luck elsewhere. His second departure from Dresden led him into the shelter of a court that once again appreciated his art. Within the confines of commissions for the Polish king, he found opportunities for development. Thus it was probably ultimately the external, socio-economic circumstances that allowed Bellotto to unfold his so characteristic work of old age. Yet Bellotto's *Altersstil* is not really a style in the painterly sense, but rather a mental attitude – 'style' in the sense of a social habitus. One could perhaps say that in his case economic security conditioned intellectual and artistic freedom, and this manifests itself visibly in Bellotto's late works.

What does this mean for the concept of *Altersstil*? As is well known, Werner Busch already questioned the concept of the *Spätstil* in general because he seemed to him to be too much "bound to the concept of the genius artist".[33] Instead, Busch describes *Spätstil* as a mode "consciously chosen" by the artist.[34] For Bellotto, I would say, this is especially true in relation to his conception of the people in his paintings. Here, Bellotto's painterly execution shows a conscious choice of a certain mode – a mode that aims more at individualisation. His painterly conception of the human face, his staffage, in particular, clearly shows that he consciously departed from the style of painting he had learned in his youth and later practised for a long time. At the same time, however, he also produced paintings that are still very close to his Dresden creations – such as the smaller Warsaw views. But altogether, I would rather argue, that *Altersstil* is the style of the artist whose search for the form of expression appropriate to him has come to an end. Entry into this creative phase is less tied to a specific physical age than to a developmental psychological phase. It is the same with Bellotto. His late works clearly reveal the development towards a painterly style that evolved from the requirements of the respective commissions. Within the confines of these commissions, Bellotto achieved a great painterly freedom of expression and a very individual conception of art – a conception of art that has made itself independent of art theoretical and academical barriers.

33 Busch 2014.

34 Busch 2014, 216. He describes these 'modi' using the examples of Rembrandt and Titian.

Venezia Arti
n.s., 31, 2022, 47-62
e-ISSN 2385-2720

Bibliography

Badach, A.; Królikiewicz, M. (eds) (forthcoming). *Bernardo Bellotto. On the 300th Anniversary of the Painter's Birth*. Warsaw.

Berry, W. (1828). *Encyclopaedia Heraldica. Or, Complete Dictionary of Heraldry*. London.

Busch, W. (2014). "Gegenstandsaufgabe? Turners Spätstil". Neumann, G.; Oesterle, G. (Hrsgg), *Altersstile im 19. Jahrhundert*, (Stiftung für Romantikforschung; 57). Würzburg, 215-29.

Dolz, W. (2022). "Landesvermessung in Sachsen am Anfang des 18. Jahrhunderts". Koja, S.; Wagner, I.Y. (Hrsgg), *Zauber des Realen. Bernardo Bellotto am sächsischen Hof*. Dresden, 126.

Grollemund, H. (2017). "La figure du dessinateur en plein air au XIXe siècle: tradition et rupture". Salé, M.-P.; Grollemund, H. (éds), *Dessiner en plein air*. Paris, 33-49.

Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hrsg.) (1990). *Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste Dresden*. Dresden.

Kerber, P.B. (2017). *Eyewitness Views. Making History in Eighteenth-Century Europe*. Los Angeles.

Kerber, P.B. (2022). "Subjektive Lebens-Perspektiven. Bernardo Bellottos menschliche Stadtporträts". Koja, S.; Wagner, I.Y. (Hrsgg), *Zauber des Realen. Bernardo Bellotto am sächsischen Hof*. Dresden, 128-43.

Koja, S.; Wagner, I.Y. (Hrsgg) (2022). *Zauber des Realen. Bernardo Bellotto am sächsischen Hof*. Dresden.

Kowalczyk, B.A. (ed.) (2016). *Bellotto and Canaletto. Wonder and Light*. Cinisello Balsamo, Milan.

Kozakiewicz, S. (1972). *Bernardo Bellotto*. 2 vols. London.

Królikiewicz, M. (forthcoming). "The Entry of Jerzy Ossoliński to Rome". Badach, Królikiewicz forthcoming.

Landesamt für Denkmalpflege Sachsen (Hrsg.) (2020), *Heinrich Graf von Brühl, Bauherr und Mäzen*. Dresden. Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen 29.

Marx, H. (2022). *Die schönsten Ansichten aus Sachsen: Johann Alexander Thiele (1685-1752) zum 250. Todestag*. Dresden.

Metze, G. (2022). "'la mia intrapresa'. Bernardo Bellotto als Radierer". Koja, S.; Wagner, I.Y. (Hrsgg), *Zauber des Realen. Bernardo Bellotto am sächsischen Hof*. Dresden, 44-63.

Pallucchini, R. (1961). *Vedute di Bellotto*. Milano.

Peinelt-Schmidt, S. (2022). "Gesehenes in Kunst verwandelt. Bernardo Bellottos Veduten in Licht der Landschaftsmalerei und –grafik". Koja, S.; Wagner, I.Y. (Hrsgg), *Zauber des Realen. Bernardo Bellotto am sächsischen Hof*. Dresden, 106-25.

Peinelt-Schmidt, S. (forthcoming). "Der Mann mit dem Destilierhelm, Ein neu entdecktes Bildnis Johann Friedrich Böttgers". *KERAMOS*.

Rizzi, A. (1991). *Bernardo Bellotto, Warschauer Veduten*. München.

Rottermund, A. (2001). "Bernardo Bellotto in Warsaw". Bowron, E.P. (ed.), *Bernardo Bellotto and the Capitals of Europe*. New Haven; London, 33-52.

Rottermund, A. (2021). "An Artist's Prestige. Bernardo Bellotto between Dresden and Warsaw". *artibus et historiae*, 83, 215-54.

Schniewind Michel, P. (2012). *Christian Wilhelm Ernst Dietrich: genannt Dietricy, 1712-1774*. München.

Schütz, K. (2005). "Bernardo Bellotto in Wien und München". Seipel 2005, 101-7.

Seipel, W. (Hrsg) (2005). *Bernardo Bellotto genannt Canaletto, Europäische Veduten*. Milan.

Wagner, I.Y. (2022). "Dem Adel verpflichtet, Bernardo Bellotto in Dresden, Wien und München". Koja, Wagner 2022, 21-41.

Weber, B. (1977). "Die Figur des Zeichners in der Landschaft". *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 34, 44-82.

e-ISSN 2385-2720

Contemporaneo

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti

Nuova serie 4 – Vol. 31 – Dicembre 2022

Altersstil novecentesco di Ettore Tito

Anna Mazzanti
Politecnico di Milano, Italia

Abstract The essay looks at the maturity of Ettore Tito, an artist of transition between the nineteenth-twentieth century, as an anti-*Altersstil* since in his case we are not dealing with discontinuities connected with a renewed attitude. His late international impressionism has been considered anachronistic as in the emblematic case of the antinomy between the two personal exhibitions of Tito and Modigliani at the 1930 Biennale of Venice. The essay aims to consider the *Altersstil* as a methodological 'tool', as opportunity to reflect on the history of official taste and of the first forty years of the Biennale, both around curatorial strategies and the display as story of taste.

Keywords Exhibit. Biennale of Venice. History of taste. Ettore Tito. Amedeo Modigliani.

Un artista che invecchia, talvolta non è più riconducibile ad alcun altro stile corrente o prevalente.[1]

Questo accade in senso rigenerativo ai linguaggi artistici che dalle contingenze della longevità hanno saputo trarre formule imprevedibili oltre la giovinezza, come William Congdon nell'analisi di Licht.[2] Caso ben diverso da quello, proposto qui, di un artista longevo e prolifero fino a tarda età, tacciato talvolta di mancata discontinuità e di anacronistica coerenza di stile 'fuori tempo': insomma una sorta di inverso *Altersstil*, poiché anche il coraggio della persistenza, non più *à la page*, può avere la sua ragion d'essere e rappresentare una via di analisi di un contesto storico. Agli artisti di transizione fra secoli e di lunghi avvicendamenti temporali succede di frequente; raccolti gli echi di certe innovazioni epocali si attardano a esercitarli virtuosamente, giustificati da certe persistenze culturali che resistono anche grazie all'apprezzamento costante del mercato. Tali figure restano

1 *Altersstil. Il tardo nelle Arti*, enunciato della call for paper per il volume 31 di *Venezia Arti* (2022).

2 Licht 1997. A tale proposito si veda in questo numero Giuseppe Barbieri, «William Congdon e Fred Licht. L'*Altersstil* tra pittura e riflessione critica».

Peer review

Submitted 2022-10-28
Accepted 2022-12-03
Published 2022-12-20

Open access

Citation Mazzanti, A. (2022). "*Altersstil* novecentesco di Ettore Tito". *Venezia Arti*, n.s., 31, 65-88.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2022/08/004

prese in uno scarto temporale che ha una sua sussistenza poiché trova riscontro di pubblico in un andamento fisiologico a cavallo fra secoli. È il caso di Ettore Tito (1859-1941), artista di cultura veneta, vissuto fra XIX e XX secolo. Il suo linguaggio narrativo e realista resta estraneo a influenze avanguardiste e sperimentali ma anche, all'apparenza, ad aggiornamenti e allineamenti alle nuove tendenze più ufficiali del ritorno all'ordine figurativo, peraltro da Tito mai abbandonato. Nelle pagine seguenti, ripercorrendo il contesto degli anni della maturità dalla fine della Prima guerra mondiale fino agli anni Trenta, riconsideriamo la sua presenza nell'ambito veneziano delle Biennali e nel riscontro critico e di mercato. Va subito osservato, in merito allo stile, quanto Tito comunque non si ripeta mutamente, quanto in forme e stesure pittoriche si percepiscano avvicendamenti stilistici, aggiornamenti di gusto e di soggetti. Casi del genere si devono quindi considerare entro una parabola artistica individuale e, più interessante, nel sistema dell'arte del proprio tempo entro la prospettiva, non facile da giustificare in ottica di progressi, di adesione all'establishment ufficiale.

Pur tuttavia, la continuità produttiva può recepire modificazioni sensibili al contesto storico, aggiornamenti seppur minimi all'apparenza, evidenti nel confronto fra fasi espressive, che nel caso di Tito sono riscontrabili attraverso la ricorrenza iconografica, aggiornata magari nello stile entro un repertorio e archivio personali di temi e di forme.

La sua lunga vita ha accompagnato la Biennale di Venezia dalle origini fino alle edizioni fra le due guerre, dal segretariato Fradeletto a quello Maraini. Tito è stato infatti fra i fondatori dell'Esposizione[3] e fra gli artisti aderenti alla koiné tardoimpressionista dei primi del secolo che si propaga nelle prime Biennali, commista a quel classicismo mitologico boeckliniano aderente al gusto e al modello della Secessione monacense che certo incide sulla prolifera produzione titiana. La sua presenza nelle esposizioni lagunari non viene meno fra le due guerre, anzi risulta sempre costante e spesso dotata di sale personali (1922, 1930, 1936) fino al 1940.[4] Sono anni in cui le voci più aggiornate lo etichettano quale ottocentista: «un pittore mondano e borghese, un illustratore superficiale della vita come realista».[5] A sancire il limite dell'*Altersstil* titiano, incasellato in questo tipo di recensioni non isolate, contribuì nel 1930 il confronto inevitabile presentatosi nella seconda Biennale del mandato di Maraini fra la personale del vegliardo vitalista e il linguaggio neoprimitivo di Amedeo Modigliani, evento clou di quella edizione, nel decennale della prematura scomparsa.[6] Interessante seguire l'assestarsi del 'mito' titiano attraverso le prime Biennali del regime, attraverso la scelta di presentarne personali 'storiche', compendiarie delle fasi espressive dell'artista fin dal verismo veneto ottocentesco, e di pari passo l'affermazione delle attività di decoratore neotiepolesco attraverso l'esposizione di bozzetti preparatori e quadri di grande formato a carattere decorativo. I legami col mercato fra Biennale e sistema espositivo privato milanese, le ricorrenze di alcuni generi pittorici, l'avvicendarsi delle tecniche e dei pigmenti, sono tutti aspetti che definiscono una coerenza evolutiva identitaria in sintonia con il valore rinnovato della tradizione, ma anche a costo di un certo isolamento artistico di cui soffrono d'altronde in questi anni altri colleghi della stessa generazione.

Il viaggio attraverso l'*Altersstil* titiano implica, quindi, anche ripercorrere le Biennali fra le due guerre entro il sistema del gusto contestualizzato dalle strategie espositive dell'esposizione veneziana.

1 Tito alle Biennali del primo dopoguerra

Alla vigilia della sospensione bellica delle Biennali, Ettore Tito, «all'apice della sua potenza» di «aneddotista e scrutatore della vita popolare veneziana»,[7] si presenta anche in veste di ritrattista, di pittore di temi mitologici e commemorativi, come dimostrano le personali del 1912 [fig. 3] e del 1914 [fig. 4], affatto scalfito dalle ricerche sperimentali e innovative i cui echi giungono anche in laguna. Anzi in questi anni di accentuata produttività, l'abilità espressiva di Tito sembra raggiun-

3 In merito alle origini della Biennale e all'apporto degli artisti, fra cui Tito, si rinvia a Mazzanti 2020; 2014; 2017; Ferrarin 2019.

4 Per altro nel 1935, in occasione della Mostra dei quarant'anni della Biennale, espone 15 opere e 19 nel 1940, numeri rilevanti in segno di continuità del ruolo di Tito alle Biennali fra le due guerre, quelle di Maraini e della presidenza Volpi di Misurata, entrambe persone vicine a Tito.

5 Carrà 1928.

6 Non è stato approfondito adeguatamente questo specifico evento nella vasta bibliografia su Modigliani. Fra i pochi interventi mirati si ricordi senz'altro Iamurri 2012.

7 Cozzani 1909, 214.

Venezia Arti
n.s., 31, 2022, 65-88 | e-ISSN 2385-2720

Figura 1 Ettore Tito, *Ritratto del conte Giuseppe Volpi*. 1914. Olio su tavola, 129 × 97 cm. Venezia, Collezione privata

e-ISSN 2385-2720

Figura 2a Ettore Tito, *25 aprile 1912 (Inaugurazione del campanile di San Marco)*. 1912. Olio su tela, 289 × 318,3 cm. Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, inv. nr. 512

gere il suo culmine; il tratto sintetico e ventilato, l'accezione cromatica e la ricchezza delle paste pittoriche (ad esempio nel ritratto di Giuseppe Volpi **[fig. 1]**, piuttosto che nel trittico commemorativo per la ricostruzione del campanile di San Marco **[figg. 2a-c]**, o nei quadri a carattere mitologico) sono seduttivi e rassicuranti messaggi di ottimismo per un pubblico borghese che non si rassegna al vacillare bellico alle porte, come infatti riprova il successo delle vendite dei suoi quadri al centro di un fitto scambio epistolare con la segreteria della mostra, mentre l'artista era a Roma per eseguire le decorazioni di villa Berlingeri.[8] Ugo Ojetti intanto ricordava lo scandalo a cui «gridano alcuni giovani veneziani che da qualche anno hanno preso Ettore Tito a bersaglio perché ha il torto di essere Ettore Tito e di non assomigliare a loro e di non pensare né a Matisse né a Cezanne né a Picasso

8 Romolo Bazzoni, incaricato del settore vendite, infatti si rallegra con Tito dell'andamento delle sue vendite nonostante i tempi eccezionali. ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee), La Biennale di Venezia, Fondo storico, Scatole nere, b. 39. Corrispondenza T, da Roma, via Boezio 25, 29 ottobre 1914.

e-ISSN 2385-2720

Figure 2b, c Ettore Tito, *Campanile e vele* e *Chiesa e campanile*. 1912. Olio su tavola, 198 × 118,4 cm ciascuno. Venezia, Monte dei Paschi di Siena

quando continua a dipingere come dipinge Ettore Tito».[9] È un artista, quindi, sciolto da riferimenti contemporanei, così connotato da un tratto e una iconografia 'storici' da restare immutati nel primo dopoguerra, quasi non scalfito dagli eventi e tornato a rincuorare con l'ottimismo virtuoso del suo pennello gli acquirenti insieme a una critica, da Pica a Cozzani, da Ojetti a Lancerotti, abituata a rendere conto delle esposizioni e degli stili degli artisti con affine piana tenuta letteraria, nella quale poteva compiacersi l'impressione del lettore come in quel tratto pittorico che al contempo prestava bene il fianco alla *querelle* tra passatismo e nuove tendenze artistiche. Obiezioni si erano elevate già prima della guerra su *La Voce* nel 1909 e nel 1910 per mano di Soffici,[10] e che, ripubblicate nel 1929 in *Scoperte e massacri*, confermano la disapprovazione per la prolungata militanza realistica e correntemente impressionista di Tito. A guerra finita peraltro quella sua arte che, scrive Ojetti, «ignora il dolore e la bruttezza»,[11] prende evidentemente valore consolatorio e riaccende l'ottimismo nei salotti borghesi dei nuovi imprenditori, in quanto epigono di uno stile ancora sostenuto da Ojetti e dai libellisti dei giornali e delle riviste di ampia tiratura del tempo, nazionali e internazionali, da *Emporium* a *Kunst für Alle* e *The Studio*. Gli dedicano attenzioni e illustrazioni sollecitati dal successo, e al contempo dalle contestazioni, suscitati dalla mostra individuale ordinata dalla galleria

9 Ojetti 1914.
10 Soffici 1909; 1910.
11 Ojetti 1919, 6.

Figura 3 Sala Tito alla X Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 1912. Da *Ettore Tito 1859-1941*, 1998, p. 24

milanese di Lino Pesaro,[12] in via Manzoni, attigua a Palazzo Poldi Pezzoli, nel marzo 1919 **[fig. 5c]**, anno che segna la fine della guerra e il rientro della famiglia Tito da Roma in laguna, con il ritorno dell'artista al ruolo di professore in Accademia. Nella prefazione all'opuscolo della mostra affidata a Ojetti, il critico, allineato al gusto più diffuso e al sostegno ai linguaggi di più immediata recezione,[13] usa una «formula»[14] che dà avvio alla fase esegetica post-bellica titiana nel riconoscergli di essere fra i pochi 'pittori *pittori*' rimasti,[15] con il solo fine di dipingere senza altre motivazioni, filosofiche o poetiche, da pensatori e conferenzieri. Ne apprezza quindi la sincerità senza lambiccamenti intellettuali propri a molta arte fra le due guerre, mentre nota un certo avvicendamento stilistico nelle sue opere del periodo, condotte a colpi di colore «serrati e visibili»[16] e quindi indirizzando i commentatori a vedere nel Tito fra le due guerre una più definita solidità pittorica, sebbene sempre «goduta con gli occhi», attraverso la capacità costruttiva di luci e ombre, maggiori «violenze cromatiche», una «singolarità di forme, atteggiamenti e accostamenti», aspetti che convergono nel solco della «pittura di tradizione dei grandi maestri del passato» e che quindi sembrano riabilitare Tito alla sua contemporaneità: almeno è quanto Giovanola tenta dalle pagine di *Emporium*.[17] Non passa però al vaglio della Sarfatti e del suo Novecento, ottenendo deprezzamenti da Carrà come, ancor

12 Cf. Lacagnina 2017; Madesani, Staudacher 2017.
13 Salvagnini 2000, 334-5; De Lorenzi 2004.
14 Giovanola 1919.
15 Ojetti 1919, 5.
16 Ojetti 1919, 7.
17 Giovanola 1919.

Figura 4 Sala Tito alla XI Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 1914. Da *Ettore Tito 1859-1941*, 1998, p. 24

prima, da Castello su *Rivista di Milano*,[18] che vedevano assente sia anima che mente nell'astuta manifestazione stilistica titiana. Riaffiorava, nel giudizio della madrina del movimento novecentista, l'originaria diffidenza verso Tito, espressa in un articolo giovanile, ora maturata dinanzi a quel solipsismo personale dell'artista ripiegato su se stesso, piuttosto che ben disposto alla tradizione classica, unica ammessa per Sarfatti, non certo incline ad apprezzare il decorativismo neosettecentesco.[19] Per altro Pica, già dal 1912, aveva iniziato a percepire e osservare una 'larghezza di pennellata' coincidente con dimensioni più ampie delle opere e l'avvio di un tenore decorativo, sebbene allora diffuso fra gli artisti, di matrice nazionale e veneta, riconosciuto anche dal critico sostenitore della koiné internazionale.[20] Nel 1919 Tito si era già cimentato nel dipingere le vele dell'atrio della romana e piacentiniana villa Berlingeri con soggetti campestri e allegorici delle virtù dei proprietari, premessa a una ben più ampia e aulica prova: il soffitto del salone da ballo di palazzo Volpi a Venezia dove, in omaggio al committente, avrebbe dispiegato il tema allegorico della *Conquista italiana della Libia* **[fig. 6]**, attitudine che non manca di documentare la prima personale alla Galleria Pesaro, galleria di vendita dagli spazi ampi ma non vasti, che ospita, con qualche difficoltà, opere vistose, di grande formato, come il tondo dedicato alla *Gloria di Venezia*, la *Deposizione* e il quadro di tema bellico *La vittoria* **[fig. 5c]**.

Probabilmente il successo riscosso presso la galleria milanese gli dette il coraggio di superare quella ritrosia sulla scena della modernità che confidava in una lettera a Giuseppe Mentessi nel 1920, di cui si conserva una minuta nell'archivio

18 Castello 1919.

19 Cf. Sarfatti 1955.

20 Per la contestualizzazione critico-letteraria del tiepolismo titiano si rinvia a Mazzocca 2020.

Figure 5 a, b *La mostra di Ettore Tito*. Mostra di Belle Arti di Roma, 1911.
In *Le esposizioni del 1911. Torino, Roma, Firenze*, 14, giugno 1911, p. 218

e-ISSN 2385-2720

privato dell'artista: «Esito a mostrarmi alle esposizioni ufficiali [...] c'è da uscirne con le costole rotte nel dilagare di questo bolscevismo artistico».[21] Tornava, tuttavia, a esporre in Biennale nel 1922 con una cospicua mostra individuale. Ben 42 opere occuparono l'ampia sala 5 del padiglione centrale **[fig. 8]**, attigua al salone d'ingresso: in gran prevalenza paesaggi e ritratti, ma anche un quadro di imponenti dimensioni, a confermare la vena decorativa 'alla Tito', la grande *Deposizione*, probabile revisione di *La discesa dalla croce*, già presentata alla Mostra di Belle Arti di Roma nel 1911 **[fig. 5a-b]**, dove l'enorme quadro aveva ricevuto scarso apprezzamento per eccesso di virtuosismo enfatico nei panneggi e mancato «sentimento mistico».[22] Era poi tornata a campeggiare incongruamente nella sua monumentalità da pala d'altare sui tendaggi salottieri degli allestimenti della Galleria Pesaro nel 1919, con qualche piccola variante e attenuazione dell'enfasi nei lenzuoli attorno al corpo del Cristo (come si evince dalle poche sopravvissute immagini fotografiche degli allestimenti **[fig. 5c]**).[23] Probabilmente la stessa, come si evince dal formato e dalla poderosa cornice che appare identica, approdava infine nel 1922 in Biennale, prosciugata dal voluminoso panneggio che ora ricopriva più castamente, d'azzurro, la dolente di dorso in primo piano. Incauto e ibrido motivo decorativo entro l'iconografia sacra terrena, nell'intenzione di garantire un ordine formale più rigoroso ed espressivo confacente al tratto pittorico titiano diventato ora – scrive Guido Marangoni – «più acuto analizzatore delle forme e dei valori».[24] Un «segno nervoso e plastico a un tempo», lo dice Francesco Sapori nella sua piccola monografia dedicata all'artista nel 1919, parte della collana *I maestri dell'arte*, che lo rende «simpatico sia che ritragga il mistico argomento cristiano, sia che s'adagi nelle scene bacchiche» o negli altri generi più frequentati.[25] Quei tratti espressivi nelle 42 opere della Sala Tito alla XIII Biennale **[fig. 8]** dovevano trovare risalto sull'enfasi dei tendaggi neorinascimentali a effetto damasco di Mariano Fortuny,

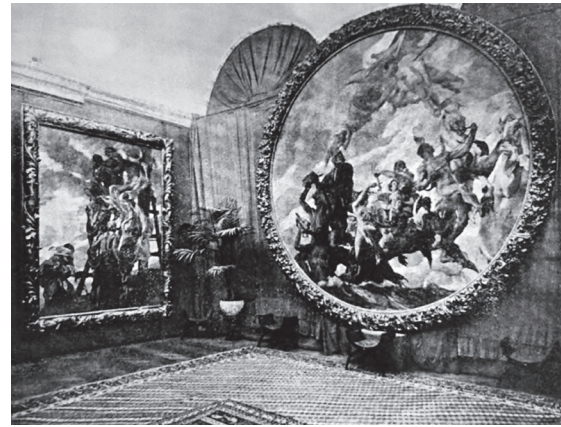



Figura 5c Esposizione personale di Ettore Tito, Galleria Lino Pesaro, Milano, 1919

spessi e piegati come in una antica quadreria, uno spazio molto diverso dalle altre sale della mostra, connotate dall'aspetto di moderna quadreria pulita su pareti spoglie, come dimostra l'ambiente incolore e diafano che condivisero Adolfo Wildt e Alessandro Mazzucotelli. L'allestimento signorile della sala Tito doveva mostrare tutta la sua distanza anche dalla piccola e appartata sala 12, a forma di nicchia, voluta da Pica,[26] che ospitava 12 teste di Modigliani, incomprese allora dai più, «goffe e sbilenche» come le aveva definite Enrico Thovez.[27]

Due anni dopo anche Maraini dotava la propria sala, composta da 48 opere e vari suoi arredi, di stoffe Fortuny, forse in virtù del modello introdotto da Tito che tornerà a presentare pareti Fortuny anche nella personale del 1936 **[fig. 9]**, in decisa discordanza con la tendenza ormai diffusa a ripulire il contorno delle cornici e distanziare le opere per la migliore fruizione. Lionello Venturi, chiamato a introdurre la sala Maraini in catalogo, elogiava tuttavia «la squisita sensibilità decorativa» dello scultore,[28] fors'anche dovuta all'educazione pres-

21 Citata in Mazzanti 1998a, 40.

22 Pica 1912, 11-12, ribadito in Pica 1913, 150.

23 Si veda Capponi 2020, nr. 245.

24 Marangoni 1923, 140. La monumentale *Discesa dalla croce* avrebbe trovato finale destinazione l'anno seguente, nel 1923, nel Museo Nazionale di Belle Arti di Buenos Aires, in quanto ceduta dal Comitato italiano di patronato alla mostra di arte italiana organizzata nella capitale argentina.

25 Sapori 1919.

26 Cf. Iamurri 2012.

27 Citato in Venturi 1930a, 118.

28 Venturi 1924, 79: «Ha il coraggio di chiamarsi un decoratore: oggi, per uno scultore, il coraggio è notevole. Della sala che gli è stata affidata a Venezia si è preoccupato di fare un ambiente simpatico, dove le sculture possano disporsi come in casa propria». Vedi anche Pajusco 2014, 135.

Figura 6 Ettore Tito, *Conquista italiana della Libia*. 1922. Olio su tela, grande plafond. Venezia, palazzo Volpi

so il padre di Lionello, Adolfo Venturi, suo maestro a inizio secolo nei corsi serali dell'Accademia di Belle Arti fiorentina. Lo studioso avrebbe poi, a Venezia, prediletto i velluti rossi nel riallestimento della quadreria dell'Accademia, con l'intenzione di esaltare il trionfo dei colori cinquecenteschi ma anche di ambientarli in un'atmosfera signorile, come quella dei lussuosi studi degli artisti, ad esempio quello celebre del monacense Lenbach, che generavano esempi abitativi iconici, di riferimento a inizio secolo.[29] Pareti del Museo dell'Accademia che, d'altra parte, Mariano Fortuny aveva consigliato di decorare con «le forme e i colori di una stoffa del Cinquecento».[30]

Sono scelte connesse con l'intenzione di rispondere al gusto di una 'squisita sensibilità decorativa' e quindi favorire il mercato e le vendite presso acquirenti che sapessero rispecchiare nelle sale espositive i propri ambienti domestici. È questo un aspetto fondamentale che caratterizza la politica culturale delle Biennali di quegli anni, alla ricerca di consenso da parte della classe dirigente e della società.

Nel frattempo, Tito riceve varie nomine che lo rendono parte attiva nei processi di regolamentazione e rinnovamento dell'Esposizione, come all'epoca dell'istituzione della mostra. Membro del nuovo Consiglio direttivo nel 1923, egli sostiene il valore della qualità rispetto a quello della novità e quindi propone la possibilità di far esporre agli artisti anche opere non nuove purché integrate al progetto espositivo. Riguardo poi al tema sempre nevralgico del regolamento degli accessi, Tito ritiene di «importanza capitale» indirizzare inviti alle opere e non agli artisti che dovrebbero senza distinzioni passare tutti sotto giuria.[31] Si immagina quindi una curatela attiva, alla vigilia peraltro di un significativo avvicendamento da Pica a Maraini, e quindi del passaggio da un atteggiamento eclettico verso una scelta omogenea, seppur pregiudicata dal clima politico.[32] Nel 1924 Tito, che non espone, può ricoprire senza conflitti la carica di presidente della Commissione – composta da Beppe Ciardi, Ugo Ojetti e Adolfo Wildt – incaricata dal Ministero della Pubblica Istruzione per gli acquisti da proporre alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Non sono queste le attività che comunque l'artista predilige; le accetta, subendole, perché sottraggono tempo al suo lavoro. Ha già superato i settanta anni, ma non accenna a diminuire la prolifera attività (anzi probabilmente è incrementata dalla quiescenza nell'insegnamento accademico dal 1927) come dimostrano le 52 opere esposte nella sua seconda personale presso la Galleria Pesaro nel 1928. Raffaele Calzini nella prefazione ribadisce l'empatia semplice e naturale che genera la pittura di Tito **[fig. 7]** e quanto il pubblico in questo possa trovare ristoro, e rispecchiarsi nella sua piana «italianità» che esula da una parte dai linguaggi complessi delle avanguardie, ma dall'altra dai rigori espressivi di Novecento. «La crisi spirituale del novecento – scrive – il tormento della ricerca pittorica, l'angoscia dell'introspezione psicologica, il preconcetto stilistico che si riallaccia a una tradizione o precede

Figura 7 Ettore Tito, *La Samaritana*. 1919 ca. Olio su tela, 110 × 76 cm. Collezione privata

29 Si vedano Agosti 1996, 120-5; Mazzanti 2007, 198-9.

30 Cf. Conti 1927.

31 ASAC, Fondo storico, Scatole nere, b. 39. 1922 Consiglio direttivo foto accettazione. Verbali riunioni, 24 aprile 1923.

32 Si rinvia a De Sabbata 2006, 71.

Figura 8 Sala Tito alla XIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 1922. Da *Ettore Tito 1859-1941*, 1998, nr. 30, p. 37

Figura 9 Sala Tito alla XX Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 1936. Da *Ettore Tito 1859-1941*, 1998, nr. 30, p. 37

e-ISSN 2385-2720

Il dogma può orizzontare lo spirito, ma non è lo spirito. Voi siete rimasti dogmatici puri; e se non vi convertirete, cioè se non operate, andate incontro a perdizione sicura.

I veri futuristi sono quelli che con una parola molto vaga, ma di cui sentiamo ormai tutto il valore, si dicono « novecentisti ».

Novecentista avanti lettera è Modigliani. E' straordinario come quest'uomo solo in una città straniera, contro le tendenze imperanti allora nella sua patria, contro le tendenze multiformi e presuntuose della Ville Lumière, la quale si picca di dettar legge all'universo mondo dell'Arte, Capitale dell'avanguardismo cosmopolita, Paradiso delle stravaganze, abbia intuito la direzione in cui s'orientava la pittura nuova

ETTORE TITO - I Principi Ruspoli.

ed abbia creato opere di un modernismo violento e tuttavia di sincera bellezza. Novecentisti — e veri futuristi — sono fra tutti Primo Conti, Michele e Tommaso Cascella, Ottavio Steffenini, Aldo Carpi, Achille Funi, Piero Marussig, Alberto Salietti, Arturo Tosi, Anselmo Bucci, Mario Sironi, Lorenzo Viani, Achille Lega, Carlo Sbisà, Giannino Marchig, Bartolomeo Sacchi, Guido Cadorin, Ludovico Lambertini.

Non pretendo d'aver qui steso un elenco completo; non so se gl'intenditori e il pubblico e forse nemmeno gli stessi nominati siano convinti della concordanza dei nomi nel mio sommario aggruppamento. Ma io credo di scorgere in esso la parte più moderna, più rappresentativa, più ricca di significato e più promettente d'avvenire della pittura italiana contemporanea.

Il valore di questi artisti è — come si disse — diseguale, il carattere particolare d'ogni pittore si differenzia da quello dei compagni, ma lo spirito di questo gruppo mi sembra omogeneo.

Uno studio appassionato ma sintetico del vero, una volontà tesa, perfino implacabile di dare espressione a questo vero, un amore particolare per il movimento delle masse e per lo sciabolare delle ombre, colori crudi o tenebrosi, grande sentimento d'una umanità virile e austera: ecco secondo noi i caratteri precipui di quel movimento che con una parola generica ma fortunata si chiamò « novecentista ».

Amedeo Modigliani è certamente il caso più interessante di tutta la Biennale. Potrà piacere o no il suo sintetismo, si potranno approvare o meno le sue deformazioni espressionistiche e la sommarietà del suo colore: ma tutti debbono riconoscere in lui una forza pittorica di prima grandezza. Il disegno ridotto al minimo, il contorno schematico, le carni e le ombre mattonose rilevate qua e là nel quadro da azzurri puri, da verdi pisello, da carmini acerbi aggrediscono il visitatore e lo fermano. Lionello Venturi nel suo breve discorso di presentazione ricorda come al pittore Mauroner, suo collega di studio a Venezia, il compianto Modigliani solesse ripetere come in ansia ch'egli doveva raggiungere la «linea»: era il suo tormento. Egli moltiplicò le sue esperienze: e il campo sterminato dei cimenti parigini gliene diede la massima possibilità. Ma finalmente egli trovò quanto cercava. Egli raggiunse la sua «linea». Ma, come ovviamente osserva il Venturi, «non che per linea intendesse alcuna fermezza di contorno, anzi egli dava a quel termine un puro valore spirituale, di sintesi, di semplificazione, di liberazione dal contingente, di passione per l'essenziale».

Ed ecco come avemmo quegli impareggiabili ritratti dove noi cogliamo ridotto alla sua quintessenza il carattere, l'animo, il pensiero secreto del soggetto. Passioni femminili, furbizie ingenua dell'infanzia, pensieri piatti e melensi di funzionari autorevoli, spasimi del senso d'una giovinezza curiosa e beffarda: tutto questo leggiamo nelle sue tele.

Quei quadri che sembrano a primo acchito prendersi gioco dell'ingenuo borghese, risultano gli affetti d'un lungo tormento tecnico e spirituale, d'una volontà tesa alla ricerca dell'espressivo e dell'espressivo puro. Non è la bellezza accademica che il Nostro ricerca, non è il colore, la macchia come i vecchi impressionisti, nè il volume e la massa pura come i cubisti e i neo-quattrocentisti: egli accorda massa e colore con la *linea* ideale che ricerca un'anima e all'anima vuol dare la «sua» forma.

MODIGLIANI - Testa di donna.

Il giovane livornese, morto nel fiore degli anni nella gran città che con il suo pertinace ingegno avvea saputo conquistare, ha dato alla nuova pittura italiana degli autentici capolavori e ha insegnato non una ricetta (cosa meschina sarebbe seguir meramente e pedissequamente le sue formule), ma la via per la quale può sicuramente mettersi la pittura italiana moderna che aspiri alla grandezza.

Delle mille opere che la XVII Biennale ci offre, noi infatti — come dicemmo — preferiamo quelle che seguono le direttive che Modigliani ha pur seguito.

Sui nomi di novecentisti che abbiamo fatto più sopra dobbiamo fare parecchie riserve. Ad esempio, non tutto il quadro risulta portato a una pari temperatura, nè tutte le parti con-

Figura 10 Remigio Marini, «La pittura contemporanea italiana (XVII Biennale)», *Italia*, Udine, agosto 1930

una rivoluzione» sono aspetti che gli sono estranei.[33] La maestria del guizzo carpito, come osserva Cozzani, da cui, ad esempio, dipende la peculiare «gagliardia» titiana nel sintetizzare le mani, è segno d'anacronistico impressionismo per i delatori che non riescono a trovare novità nello stile più solido e costruttivo degli anni fra le due guerre. Né Carrà né Sarfatti riconoscono segni di classicità e di tradizione nelle «pennellate lunghe, zebrate», definite 'valori' da Cozzani, che vi legge invece «insieme il movimento dei piani e il brivido della luce, facendo del colore e del rilievo una sostanza sola».[34] La difesa dei «critici-telamoni»,[35] come Ojetti o lo stesso Cozzani, rendeva tanto più insofferente il clima verso un artista più che settantenne che appariva come un sopravvissuto del secolo precedente. In questo clima Tito era bersaglio dei militanti della nuova figurazione. Margherita Sarfatti era passata da moderati apprezzamenti in articoli giovanili alla condanna senza appello per la «maledetta facilità» titiana. Nel porre a confronto i diversi registri espressivi non trovava giustificazioni ammissibili per chi sopravviveva a una età in trasformazione: Tito predilige la «tinta e non il colore, l'impressione e non la composizione, la rassomiglianza e non la forma, il cromatismo e non la tonalità».[36] Le faceva eco su *L'Ambrosiano* Carlo Carrà che, in occasione della personale alla Galleria Pesaro, da scrittore artista, puntualizza le divergenze fra un registro decorativo 'jugend' di Tito, che si basa sul «tocco capriccioso», e la vera vitalità racchiusa nella «costruzione tonale di masse armoniche» di espressioni artistiche più moderne: «l'immediata piacevolezza» contro «la verità estetica» che deve essere «lungamente studiata, prima d'arrivare a possederla».[37] Non solo, un altro deterrente dello 'Stile Tito' era costituito dalla sua connivenza con *modus operandi* stranieri, da Böcklin a Zorn a Zuloaga, coincidente con il sopravvissuto cosmopolitismo e l'internazionalità che «erano opzioni inaccettabili per il regime fascista e per l'indirizzo nazionalista impresso anche a quelle istituzioni divenute, nelle mani degli uomini di Mussolini, strumenti di un'azione culturale orientata a beneficio della propaganda, della costruzione del consenso e della proiezione, del consolidamento di un'immagine ben precisa del Paese all'estero»;[38] motivi che avevano appena destituito Pica dalla Biennale nel 1927.

Da queste tensioni insorse l'episodio vandalico contro la personale alla Galleria Pesaro nella Milano quartier generale di Novecento. Tito doveva subire aspre critiche proporzionali alla sua notorietà e al presidenzialismo biennalesco. Ma la mostra ottenne ugualmente successo di vendite con un guadagno complessivo molto elevato, «un milione e trecento mila lire», che avrebbe avuto riscontro nella Biennale del 1930, la XVII, nel primato raggiunto nel referendum popolare indetto da Maraini come strategia di propaganda per incitare l'identità popolare della mostra.[39]

Il 1928 è infatti anche l'anno dell'avvicendarsi del segretariato Pica con quello di Antonio Marai-

33 Calzini 1928, 9.

34 Cozzani 1928, 36.

35 Longhi 1946.

36 Sarfatti [1927] 2018, 226.

37 Carrà 1928.

38 Cf. Lacagnina 2017, 17.

39 ASAC, Fondo storico, Scatole nere, b. 062. 1930 Referendum popolare.

Figura 11 *Maestri veneziani* di Ettore Tito esposto nella tribuna del Padiglione Italia alla XXII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 1940. Da *Ettore Tito 1859-1941*, 1998, p. 213

ni, che segna il passaggio dall'eclettismo postbellico alla Biennale incernierata sempre più nell'indirizzo politico nazionale, apparentemente aprendo le porte a ogni forma d'arte ma in verità escludendo forme inappropriate per l'educazione del pubblico o, come nel caso di Modigliani e altre moderne presenze sporadiche, piegandone la lettura. L'arte piana e comprensibile di Ettore Tito era ben accetta; il nuovo segretariato, quindi, non mette certo a repentaglio il consolidato ruolo di poeta della laguna. Come nella Biennale del 1922, gli viene destinata nel 1930 la sala 5, cioè la prima a sinistra del salone centrale, una sala molto spaziosa che si incontra per prima nell'ala nell'edificio che dal 1909 aveva accolto le mostre personali. Sebbene Tito si sia sempre dichiarato estraneo a scelte politiche e simpatie di regime (restando appartato quanto il suo stile dal contesto) non è privo di incarichi molteplici che lo allineano alla cultura ufficiale a partire nel 1929 dalla nomina ad Accademico d'Italia. Tito poteva senza dubbio rappresentare un anello di continuità[40] grazie al suo stile costante che era anche rassicurante perché comprensibile e prevedibile, dentro il progetto di consolidamento in continuità con la tradizione: «teneva conto di ogni passata esperienza, pur aderendo alle esigenze sopravvenute col tempo».[41] In specie dalla seconda Biennale ordinata da Maraini, quella del 1930, il segretario intese prescindere dal ruolo mediativo della critica. Come recita l'introduzione al salone centrale, si mirava a un «programma di imparziale obiettività verso tutto quanto costituisce il buono e il meglio della attuale produzione artistica italiana», un «atto di pacificazione tra pubblico e artisti» affinché l'arte tornasse a essere linguaggio di tutti, e senza affidarsi

40 Mazzanti 2020, 32-6.

41 Maraini [1930] 1942, 370, citato in De Sabbata 2006, 71.

a retrospettive, tranne nel caso di Modigliani e del suo linguaggio moderno.[42] Si puntò quindi sul binomio chiastico, 'da Tito a Modigliani' **[fig. 10]**, che nonostante le intenzioni marainiane risultò una formula di contrappeso fra l'artista di genere e di contesto accademico e la scommessa giocata sul livornese ancora misconosciuto in patria, viziandone la lettura «d'impostazione schiettamente italiana, per nitidezza e franchezza di stile», nonostante gli strappi pindarici a tale costrizione del curatore Lionello Venturi.[43] La sintesi formale dello stile Modigliani, come da premessa di Maraini, venne infatti intesa nel solco del primitivismo autoctono che primeggiava sul resto dei riferimenti internazionali ben presenti, invece, nel commento di Lionello Venturi, affatto disposto a piegare il suo pensiero a induzioni, tanto più di regime, voce comunque ritenuta necessaria quale massimo esperto italiano dell'artista e a lui amico. All'inizio dei Trenta era quindi ancora ammissibile il contributo all'Esposizione di qualche punto di vista alternativo, pur nell'intenzione di controllare e di riconoscere esclusiva la lontana eredità del linearismo di Modigliani, che Maraini esprimeva a chiare lettere, «dai primitivi senesi e dalla linearità botticelliana».[44] Tali apporti andarono comunque affievolendosi nelle edizioni seguenti, come nota De Sabbata, tanto che le commissioni consuntive, alle quali partecipava anche Tito risentendo anche delle pressioni del sindacalismo fascista, selezionavano gli artisti invitati ed era poi prerogativa del segretario scegliere le opere.[45] Dal punto di vista allestitivo di pari si andava in direzione di una esposizione piana e bilanciata su simmetrie ripulite, nella razionalizzazione delle sale attorno all'asse centrale evidenziato, con scopo propagandistico, fra rotonda, salone d'onore e tribuna. Una centralità che nel 1932 fu resa più evidente dalla soluzione prospettica a cannocchiale piacentiniana, della quale nel 1940 godette pienamente il quadro di grandi dimensioni *Maestri veneziani* collocato a sfondo prospettico di quell'asse al centro della tribuna **[fig. 11]**, quale manifesto dell'eredità decorativa autoctona barocca e a celebrazione in vita di un maestro storicizzato; la XXII sarebbe infatti stata l'ultima Biennale di Tito.

2 Tito deteraugonista: un match impari con Modigliani

Maraini aveva deciso di dedicare le uniche due sale individuali della sua seconda Biennale da segretario ai due disparati artisti,[46] abbandonando l'idea di una retrospettiva sull'Ottocento, per guardare con rigore e dedizione al presente con l'unica eccezione di Modigliani, il cui linguaggio geniale si dimostrava tuttavia profeta del presente.[47] Il segretario aveva quindi optato per «un morto giovane e un vivo assunto in pieno vigore di produzione al sommo onore dell'Accademia», offrendo involontariamente adito a riconoscere in Tito un «vivo morto»: insomma si trattava di una coppia improbabile, proveniente da mondi e generazioni molto distanti fra loro. Questo nonostante il segretario avesse veicolato il messaggio alla stampa che «il fine di una grande organizzazione come quella di Venezia non *fosse* di smentire il proprio passato, ma di continuarlo [si leggeva ad esempio sul *Corriere della Sera*] cercando di adeguarsi ai nuovi tempi […] non più guerra dunque fra Ottocento e Novecento […] non c'è bisogno di guardarsi in cagnesco».[48] Tito comunque rappresentava l'ottocentismo.

Gli anni fra il 1903 e il 1905 di permanenza lagunare pre-parigini erano serviti al giovane Amedeo Modigliani per concludere l'apprendistato presso la Scuola Libera del Nudo all'Accademia, allora diretta proprio da Ettore Tito, che vi insegnava Disegno di figura.[49] Non ci è dato di sapere quanto possano aver interagito all'epoca i due arti-

42 Maraini 1930a, 31.

43 Si rinvia ancora a Iamurri 2012, dove è approfondito proprio il tema della ricezione di Modigliani nel contesto della Biennale del 1930 e il ruolo critico di Venturi.

44 Maraini 1930a, 30.

45 De Sabbata 2006, 88.

46 Dai documenti Maraini sembra aver accolto l'invito a commemorare Modigliani giunto dal collezionista-editore Giovanni Scheiwiller, che l'11 gennaio 1930 gli ricorda il decimo anniversario della morte di Modigliani, avvenuta il 15 gennaio. La lettera, conservata in ASAC (Fondo storico, Serie scatole nere, Corrispondenza, b. 60) testimonia forse l'origine del progetto espositivo.

47 Maraini 1930a, 29.

48 V.B. 1930.

49 Poletto 2016, 62-5: «la Scuola del Nudo, diretta da Ettore Tito fino al 1924, era un altro caposaldo dell'Accademia e in assoluto il corso più frequentato con dei picchi significativi di 111 allievi nel 1908-1909». La posa del modello era decisa settimanalmente a turno dai professori di Scultura e di Figura quindi da Dal Zotto e da Tito, che fu titolare del corso di Disegno di figura all'Accademia fra 1900 e 1912. Cf. Bonanomi, Marchese 2016, 169.

sti, ma plausibilmente molto poco, a quanto riferisce Fabio Mauroner nella sua lettera di memorie a Maraini, inviata durante l'avvio del progetto espositivo della sala Modigliani.[50] L'artista udinese aveva condiviso l'atelier con Modigliani durante i suoi anni lagunari. Ricorda quanto fossero stati di stimolo per loro, più delle sale espositive, i repertori illustrati pichiani, quegli *Albi e cartelle* dove l'amico aveva scoperto le «tendenze della Scuola di Parigi e quegli stimoli culturali che accelerarono il richiamo in Francia: quindi la via per appagare il suo desiderio di arrivare a una espressione schematica, primitiva […] che gli avrebbe dato modo di spogliarsi del peso di quella pittura ottocentesca che lo esasperava».[51] L'ambiente lagunare per affinità o contrasto nell'ambito dell'Esposizione internazionale giocava più che altrove nella penisola i destini dell'arte moderna:[52] qui Modigliani ebbe anche la possibilità di qualche incontro 'internazionale', come quello con il corregionale francesizzato Ardengo Soffici, e forse, attraverso le sale espositive, con un seppur piccolo nucleo di impressionisti presente sia nel 1903 che nel 1905. Si deve ricordare d'altra parte che la V e la VI edizione della Biennale sancivano il successo di Tito e del suo vitalismo espressivo che domina anche il registro decorativo della sua nuova dimora e atelier a Dorsoduro, terminata proprio nel 1905. Un'opera d'arte totale, aperta alla frequentazione degli artisti del circuito delle Biennali, che confermava l'adesione di Tito all'espressività dionisiaca di stampo tardo impressionista e wagneriano,[53] testimonianza, si direbbe, di una Venezia «testa di Medusa dagli infiniti serpenti azzurri»,[54] non proprio nelle corde di un giovane inquieto che presto trova maggiore attrazione nel laboratorio parigino.

Le opere dei due artisti mostrano un inevitabile chiasmo già nella XIII Biennale del 1922: la sala personale di Ettore Tito è situata all'inizio del padiglione ad accogliere i visitatori, come una vetrina o un salotto signorile ammantato di stoffe Fortuny, su cui le cornici dorate delimitavano sontuose finestre su squarci areati di vita e natura dati da un pennelleggiare a virgole e tessere zebrate nei tanti, diversi, formati utilizzati dall'artista; mentre la teoria dei 12 ritratti sintetici di Modigliani, fortemente voluti da Pica nella stessa Biennale in cui compare la scultura primitiva, condivideva con altri artisti internazionali una piccola aula, appartata come un santuario.[55] La loro lingua misteriosa, ancora poco comprensibile al vasto pubblico delle Biennali nel 1922, e al contempo ancora poco apprezzata dalla critica,[56] trova posto nel 1930 nella sala ottagonale, la numero 31, in un allestimento ben più ampio e ricco. Venturi in un primo momento pensa di far ritmare le tre pareti lunghe della sala dalla centralità orizzontale e propagatrice di linee e parabole dei tre nudi richiesti in prestito;[57] ne saranno poi invece ottenuti quattro, disposti vicini, sulla parete centrale di fronte all'ingresso. L'effetto che si evince dalle fotografie **[figg. 12 a-c]** è di un certo affollamento per il numero sostanzioso di opere allineate su un'unica fila, frutto dell'entusiasmo con cui Venturi ha ricercato e ottenuto i prestiti: 39 più due sculture disposte come spiriti-guardiani all'entrata. Per ovviare all'effetto nastro continuo, senza pause, che non risponde al gusto allestitivo rigoroso, simmetrico di Maraini, dovette nascere al segretario l'idea di togliere le cornici ai quadri, della quale Venturi non si mostrò entusiasta,[58] così come fu risolutamente contrario alla scelta di tessuti traslucidi e ornati per l'allestimento.[59] Anche la sala Tito nel 1930 **[fig. 13]**, perso l'appannaggio delle stoffe Fortuny, mostrava un nuovo rigore infuso dal colore uniforme dei tessuti che rivestivano le pareti e dalla disposizione ordinata e simmetrica della quadreria su più ordini, alla maniera degli allestimenti del Maraini scultore, fatti di pulizia e semplificazione di linee e spazi, che fin dal 1928 si riverberano nel padiglione centrale. Come è stato notato, «l'ambizione ultima di Maraini nell'allestimento e nella gestione della Biennale, [*sic!*] era quella di trovare l'armonia tra le forme architettoniche e le opere d'arte, cercando di fornire una compostezza e un ordine gerarchico alle sale, co-

50 ASAC, Fondo storico, Serie scatole nere, Corrispondenza, b. 60. Fabio Mauromer ad Antonio Maraini, Venezia, 31 gennaio 1930.

51 ASAC, Fondo storico, Serie scatole nere, Corrispondenza, b. 60. Fabio Mauromer ad Antonio Maraini, Venezia, 31 gennaio 1930.

52 Cf. Tagliapietra 2005, 119-32.

53 Si rinvia a Mazzanti 1993; 1998b.

54 Così Modigliani definisce Venezia in una lettera a Oscar Ghiglia, riprodotta anche nella lapide che ricorda la sua permanenza lagunare (cf. Modigliani 1930, 264).

55 Di Martino 2005, 191 (187-93).

56 Sapori, ad esempio, obietta semplificazioni eccessive in Modigliani (cf. Sapori 1919).

57 ASAC, Fondo storico, Scatole nere, Corrispondenza, Lionello Venturi ad Antonio Maraini, Torino, 11 marzo 1930.

58 ASAC, Fondo storico, Scatole nere, Corrispondenza, Lionello Venturi ad Antonio Maraini, Torino, 10 marzo 1930.

59 ASAC, Fondo storico, Scatole nere, Corrispondenza, telegramma di Lionello Venturi a Romolo Bazzoni, Torino, 13 aprile 1930.

e-ISSN 2385-2720

Figura 12 a, b, c
Sala di Amedeo Modigliani alla XVII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, sala 31. 1930. Da Tagliapietra 2005

Figura 13 Sala di Ettore Tito alla XVII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, sala 5. 1930. Da *Ettore Tito 1859-1941*, 1998, nr. 35, p. 40

struendo percorsi e apportando innovazioni nella fruizione da parte degli spettatori».[60] Ugo Nebbia su *Emporium*, non differentemente da Guido Marangoni,[61] sottolinea tale criterio dell'equilibrio adottato in questa Biennale di bilanciamento, dedicata a quella «equa virtù» che Maraini sembra intento a dispensare verso le diverse forme d'arte, una mostra dalle «qualità dimostrative» nella scelta di opere di vari indirizzi, non quindi di presa critica e di schieramenti.[62] Lo stesso segretario, a prefazione del consueto volume sull'Esposizione, in quell'anno affidato appunto a Nebbia, parla di sincerità del vero, di leale esame di coscienza.[63] Dopodiché le prime pagine sono dedicate innanzitutto a Modigliani e alla riproduzione, anche a colori e a tutta pagina, delle sue opere. Solo di seguito quelle di Tito, un omaggio che risuona però come d'impronta rinnovata: «'Da Tito a Modigliani' appunto la formula adottata – scrive Marangoni – nel decidere l'ampiezza senza pregiudizi della rassegna artistica italiana»,[64] con due personali quasi con lo stesso numero di opere: 45 quadri e una scultura nella sala Tito; 39 dipinti, 2 sculture e vari disegni per quella Modigliani. Era la Biennale alla ricerca di consenso su tutti i fronti.

A Tito spettava di rappresentare «un periodo prossimo ormai alla storia, in cui la realizzazione pittorica poteva affermarsi con mezzi assai diversi da quelli che ora si vanno faticosamente cercando», esemplare di un'«espressione d'immediato contatto col vero, estranea alla soluzione d'ogni problema che non sia quello di rappresentare con amabile cordialità».[65] Quell'amabile cordialità sembra a Nebbia offerta senza varianti nel tempo e di stile,

60 Cf. Di Stefano 2009, 3.
61 Marangoni 1930.
62 Nebbia 1930.
63 Maraini 1930b, VIII.
64 Marangoni 1930.
65 Nebbia 1930.

mentre Marangoni, amico di Tito, cerca di rimuovere la velata obiezione di anacronismo, considerandolo già come anomalo e poco rappresentativo della cultura artistica italiana di fine Ottocento. A onor del vero in parte si recepiscono variazioni di stile nella sua pittura rispetto ai decenni attorno al cambio di secolo. La realtà che circonda ora l'artista è mutata e il suo guardare lo rende per necessità cronista di un diverso momento storico; a osservare la materia pittorica, pur sempre devota 'alla sonorità di intonazioni' e 'ai ritornelli d'aria libera di laguna', è divenuta però più corposa **[fig. 15]**, pronta a modellare volumi turgidi e senz'altro più moderni o neo-antichi, come nelle superfici pittoriche di tanti artisti fra le due guerre. Un riscontro eloquente è offerto dall'esito del Referendum popolare, parte del programma strategico del segretario.[66] Fra le tante opere esposte nella sala Tito, la più votata risulta *Il fieno* **[fig. 14]**, un quadro di genere, piuttosto grande, dove il bagno di luce scolpisce e glorifica dei vigorosi contadini, e non secondario all'effetto è il taglio fotografico, o ancor meglio cinematografico, antesignano di un vago neorealismo. Il quadro risulta sesto classificato con 28 voti contro i 15 ottenuti dal *Ritratto di signora* di Modigliani. Nonostante l'iniziativa avesse avuto poche adesioni,[67] resta comunque a metro di riscontro dell'interesse manifestato dal pubblico e del suo gusto. Nel totale dei voti ottenuti per artista, Tito guadagna il primo posto con 166 preferenze, complice anche il fatto che la personale poneva un numero elevato di opere al voto. Modigliani invece ne otteneva 65, a significare le difficoltà di ricezione del vasto pubblico, nonostante la proposta della sua 'italianità'.[68] Qualcuno, tuttavia, come Diego Valeri, esperto di cultura e letteratura francese, si elevava dal coro per riconoscere nei quadri dell'artista livornese un modello di poesia aggiunto ai «valori più propriamente pittorici» rilevati dalla presentazione di Venturi in catalogo.[69] Richiamava l'esempio di Baudelaire nel procedimento di riconoscere in quelle forme, in quanto realtà, il simbolo della loro essenza.[70] Certo è che le due esposizioni monografiche indagavano e offrivano visioni diverse e quindi ne conseguiva una necessaria distribuzione delle due sale personali a dovuta distanza strategica: a Modigliani affidata la 31, cioè la sala ottagonale che chiudeva l'*enfilade* di quelle poste sull'asse orizzontale, la solita preminente sala 5 invece a Tito; agli antipodi logistici dunque erano state predisposte le due uniche personali del 1930 **[figg. 16a-b]**.

La diversità degli stili e delle intenzioni non sfuggiva però al processo di riconoscimento e omogeneità entro l'ideologia imperante che, se nel caso di Tito poteva trovare più facile riscontro in temi localizzati e nel linguaggio accessibile, in Modigliani era più arduo e arbitrario imbrigliare in una toscanità poco rispondente al suo composito mondo che «non è frutto di riflessioni intellettive che inducono al plagio»; ma «le opere esposte», qualcuno notava, «dimostrano che l'arte sua è tutta interna e necessaria».[71] Senza poi considerare forse già latente l'esigenza di giustificare un'origine scomoda ebraica: problema al quale, per stessa origine, è sensibile Margherita Sarfatti, che velatamente l'allontana, come nota Iamurri, assecondando l'affiorare della tradizione: «come i senesi – scrive – piamente [egli] adora questa consacrata carne, tabernacolo e rivelazione dello spirito, dalla quale ogni tratto è scavato e impresso dalla luce interiore».[72] Non c'era evidentemente posto per alcuna annotazione su Tito nell'articolo della Sarfatti, che si è detto ha ormai un giudizio severo su di lui. D'altro canto, egli era riconosciuto nell'ambito dell'esposizione lagunare non solo a ragione del suo stile, ma anche per il consolidato posizionamento nella società veneziana, amico di lunga data della famiglia Volpi, di cui era ritrattista ufficiale, e in specie di Giuseppe Volpi, quell'anno nominato Presidente della Biennale.

Certo è che la diversità di linguaggi che si stringe nella formula 'da Tito a Modigliani' ha evidenziato uno scompenso rilevante nel posizionamento 'storico' dell'arte pur schietta dell'anziano maestro, e la modernità che continua a manifestare post-mortem l'opera di Modigliani come anche alternativa al novecentismo. Nonostante l'ostentato «pieno riconoscimento del diritto di cittadinanza artistica a tutte le forme e a tutte le tecniche»,[73] il confronto è certo scomodo per Tito, estraneo ai

66 ASAC, Fondo storico, Scatole nere, b. 62. 1930 Referendum popolare.
67 I giornali ne evidenziavano l'insuccesso (cf. Damerini 1930).
68 Echi venturiane e fraintendimenti ideologici sono analizzati in Iamurri 2012.
69 Venturi 1930a, 116-21.
70 Valeri 1930.
71 Costantini 1930.
72 Sarfatti 1930.
73 Marangoni 1930.

e-ISSN 2385-2720

Figura 14 Ettore Tito, *Il fieno*. 1930 ca. Ubicazione sconosciuta. Esposto alla XVII Esposizione Biennale. 1930

termini della questione artistica della quale Modigliani è al centro, fra cézannismo e primitivismo, tradizione pittorica italiana, gotico, giapponismo.[74] Attenuato tuttavia dallo scenario programmatico dell'era Maraini, che fin dall'inizio del suo viaggio fu al servizio della manifestazione veneziana, nel 1928 scrive per giustificare le sue scelte e il nuovo corso: «Un fatto è certo: che il mio studio fu appunto quello di saldare un altro anello e non di spezzare la catena di continua ricerca d'una maggiore perfezione, caratteristica della Biennale, tenendo conto di ogni passata esperienza e pur aderendo alle esigenze sopravvenute col tempo».[75]

Peraltro, Lionello Venturi manifesta un'avventurosa e coraggiosa libertà interpretativa fuori corde dal programma ideologico dell'Esposizione e dalle categorie formali che la critica italiana asseconda, manifestando tutto il suo dissenso dalle pagine de *L'arte* contro il cézannismo formale ojettiano e l'assoggettamento di Modigliani a una indelebile impronta di italianità.

Lo Stile Tito e il suo tardo impressionismo restano al di là del dibattito sulle categorie formali di Ojetti, che Venturi rifiuta come «fantasma soggettivo».[76] La pittura d'impressione aderente al veduto rientra comunque nella linea del gusto

74 Si veda Iamurri 2012, 154.
75 Maraini 1928, 129-33.
76 Venturi 1930b. E anche Venturi 1930d, 212-13.

Figura 15 Ettore Tito, *La madre*. 1935 ca. Olio su tela, 67 × 85 cm.
Esposto alla Mostra dei quarant'anni della Biennale, 1935, nr. 10

italiano e delle categorie di Ojetti, al quale non a caso è affidata l'introduzione alla esposizione personale di Tito presso Lino Pesaro nel 1919. Venturi invece ignora questo tipo di arte ai margini del novecentismo italiano che sdrucciola fra le «false tendenze del gusto», o piuttosto si definisce, prendendo a prestito le parole di Raffaello Franchi riportate da Venturi stesso, come la cosiddetta 'bella maniera' stimolata dall'esperienza sensibile del veduto. A controcanto non intellettualistico veniva rivendicata una «matrice spirituale» assente nella 'bella maniera'.[77]

Due metri, due piani di volta diversi quelli, dunque, di Tito e Modigliani, anche nell'ambito del contorno e della linea così fondamentale nell'artista livornese, così integrata al colore e al contempo delimitatore pittorico per Tito. Come indica Venturi, la linea di Modigliani è «impensabile senza l'impressionismo» anche se egli è «essenzialmente fuori dell'impressionismo»,[78] in Tito invece il processo è quello del tratto veloce e istintivo dunque di linea/colore, ma attraverso la traduzione sintetica da scatto fotografico dell'immagine carpita dalla retina, questo almeno fino al primo conflitto mondiale. Fra le due guerre anche la sua materia si ferma e diventa più costruttiva; si fa ordine non solo nelle sue sale espositive ma anche nel piano pittorico. Il metro, il processo, il modo di vedere dei due linguaggi non possono conciliarsi; ma anche in Modigliani osservato con occhio nove-

77 Venturi 1930e, 400.

78 Venturi 1930c.

Figura 16 a, b Pianta del Palazzo dell'Esposizione (XIII Esposizione Biennale, 1922; XVII Esposizione Biennale, 1930). Dai cataloghi delle esposizioni

e-ISSN 2385-2720

centesco, secondo letture che non riescono a piacere a Venturi, si vede quanto la sua «linea sembra riporti sul piano molti elementi creati per la profondità e quindi consideri come scopo dell'arte il valore decorativo»,[79] non quello dell'ornato baroccheggiante e dionisiaco titiano, naturalmente, magari quello metafisico nel senso del dibattito parigino. Nel volume dedicato alle esposizioni del 1930, curato da Nebbia con premessa di Maraini, il posto d'onore tocca al riscoperto giovane italiano; a Tito spetteranno riconoscimenti, ancora in vita, per la sua ultima Biennale, quella del 1940, col suo quadro *Maestri veneziani* allestito nella tribuna, non certo culmine della sua qualità pittorica, ma che porta nello stile e nel soggetto tutti i tratti del suo inverso *Altersstil*.

Bibliografia

Agosti, G. (1996). *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università (1880-1940)*. Venezia.

Bonanomi, M.; Marchese, L. (2016). «Ricostruzione del corpo docente (1900-2012). Note metodologiche». Salvagnini, S. (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Novecento*. Vol. 2, *Documenti*. Crocetta del Montello (TV), 155-242.

Calzini, R. (1928). «Ettore Tito». *Mostra individuale delle opere del pittore Ettore Tito = Catalogo della mostra* (Milano, Galleria Pesaro, febbraio 1928). Milano.

Capponi, S. (2020). «Redenzione (Deposizione dalla Croce), 1911 ca.». Enrico, A.; Mapens, F. (a cura di), *Ettore Tito. Catalogo ragionato delle opere*. Crocetta del Montello (TV), cat. 245, 314-15.

Carrà, C. (1928). «La mostra Tito». *L'Ambrosiano*, 7(49), 27 febbraio.

Castello, E. (1919). «Ettore Tito non è artista». *Rivista di Milano*, 20 marzo.

Conti, A. (1927). «Per Mariano Fortuny». *Il mattino*, 14-15 maggio.

Costantini, V. (1930). «La XVII Biennale d'arte a Venezia». *L'Italia letteraria*, 6(19), 11 maggio.

Cozzani, E. (1909). «La seconda primavera di Ettore Tito». *Vita d'arte*, 3(2), aprile, 208-16.

Cozzani, E. (1928). «Ettore Tito». *Eroica*, 18 giugno.

Damerini, G. (1930). «Il referendum sulla Biennale veneziana». *Il telegrafo della sera*, 16 novembre.

De Lorenzi, G. (2004). *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*. Firenze.

De Sabbata, M. (2006). *Tra diplomazia e arte. Le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*. Udine.

Di Martino, E. (2005). «Modigliani e la Biennale di Venezia». Parisot, C. (a cura di), *Modigliani. A Venezia, tra Livorno e Parigi = Catalogo della mostra* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 20 maggio-5 luglio 2005; Cagliari, Castello di San Michele, 14 luglio-25 settembre 2005). Sassari, 187-93.

Di Stefano, C. (2009). *Il Fascismo e le Arti. Analisi del caso Biennale di Venezia 1928-1942* [tesi di laurea magistrale]. Venezia.

Ferrarin, M. (2019). «Gli artisti veneziani alla Biennale (1895-1905). Organizzatori ed espositori: l'antinomia dei ruoli». Stringa, N.; Portinari, S. (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*. Venezia, 59-78. Storie dell'arte contemporanea. Atlante delle Biennali 4(1). https://doi.org/10.30687/978-88-6969-366-3/005.

Giovanola, L. (1919). «La mostra individuale di Ettore Tito alla Galleria Pesaro di Milano». *Emporium*, marzo.

Iamurri, L. (2012). «Espressionismo e identità ebraica: Il caso Modigliani alla XVII Biennale di Venezia e la "scuola romana di via Cavour"». Jarrassé, D.; Messina, M.G. (éds), *L'expressionnisme: une construction de l'autre. France et Italie face à l'expressionnisme = Actes du colloque* (Rome, 8-9 mai 2010). Le Kremlin Bicêtre, 153-65.

Lacagnina, D. (2017). «Introduzione». Lacagnina, D. (a cura di), *L'officina internazionale di Vittorio Pica. Arte moderna e critica d'arte in Italia (1880-1930)*. Palermo, 7-18.

«La mostra di Ettore Tito» (1911). *Le esposizioni del 1911. Torino, Roma, Firenze*, 14, giugno, 218-19.

Licht, F. (1997). «L'Altersstil di William Congdon». *Tracce*, 5. https://mtracce.clonline.org/tracce/it/1997/m9s2/id19745.

Longhi, R. (1946). *Viatico per cinque secoli di pittura Veneziana*. Firenze.

Madesani, A.; Staudacher, E. (2017). *Galleria Pesaro. Storia di un mercante creatore di collezioni*. Crocetta di Montello (TV).

Maraini, A. (1928). «La XVI Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia». *Rivista mensile della città di Venezia*, (7)5, maggio, 129-33.

Maraini, A. (1930a). «Sala 3 (Salone centrale)». *La XVII Biennale di Venezia 1930 = Catalogo della mostra* (Venezia, Biennale, 4 maggio-4 novembre 1930). Venezia, 29-31.

Maraini, A. (1930b). «Prefazione». Nebbia, U. (a cura di), *XVII Esposizione internazionale d'arte. Venezia 1930*. Milano, 7-11.

Maraini, A. [1930] (1942). «Biennale di Venezia». Pinti, L. (a cura di), *Panorami e realizzazioni del Fascismo*, Roma.

Marangoni, G. (1923). *Maestri contemporanei d'arte italiana. Ettore Tito*. Milano.

Marangoni, G. (1930). «La XVII Biennale di Venezia». *Belvedere*, maggio.

Mazzanti, A. (1993). «La dimora di Ettore Tito». *L'artista. Critica dell'arte in Toscana*, 5, 96-127.

Mazzanti, A. (1998a). «'Il grande seduttore'. Percorso artistico di Ettore Tito». Bettagno, A. (a cura di), *Archivi della pittura veneziana. Ettore Tito (1859-1941) =*

79 Venturi 1930a.

Catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 5 settembre-29 novembre 1998). Milano, 27-55.

Mazzanti, A. (1998b). «Armonie degli spazi nelle dimore e nelle decorazioni parietali di Ettore Tito». Bettagno, A. (a cura di), *Archivi della pittura veneziana. Ettore Tito (1859-1941) = Catalogo della mostra* (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 5 settembre-29 novembre 1998). Milano, 96-101.

Mazzanti, A. (2007). *Simbolismo italiano fra arte e critica. Mario De Maria e Angelo Conti*. Firenze:.

Mazzanti, A. (2014). «Bordiga. Il promotore delle Biennali d'arte». Zucconi, G. (a cura di), *L'opera di Giovanni Bordiga nel risveglio culturale di Venezia fra fine Ottocento e inizio Novecento = Atti del convegno* (Venezia, Ateneo Veneto, 16 novembre 2012). Venezia, 65-77.

Mazzanti, A. (2017). «Le origini 'aristocratiche' della Biennale di Venezia. Considerazioni sul ruolo degli artisti-organizzatori». Castellani, F.; Charans, E. (a cura di), *Crocevia Biennale*. Milano, 26-41.

Mazzanti, A. (2020). «Ettore Tito e le Biennali di Venezia». Enrico, A.; Mapens, F. (a cura di), *Ettore Tito. Catalogo ragionato delle opere*. Crocetta del Montello (TV), 15-42.

Mazzocca, F. (2020). «Da Hayez a Tito, da Selvatico a Molmenti. La controversa riscoperta di Tiepolo nella pittura e nella critica in Italia tra Otto e Novecento». Mazzocca, F.; Morandotti, A. (a cura di), *Tiepolo. Venezia, Milano, l'Europa = Catalogo della mostra* (Milano, Gallerie d'Italia, 30 ottobre 2020-2 maggio 2021). Milano, 88-111.

Modigliani, A. (1930). «Lettera a Oscar Ghiglia», in D'Ancona, P., «Cinque lettere giovanili di Amedeo Modigliani». *L'Arte*, 33, maggio.

Nebbia, U. (1930). «La XVII Biennale di Venezia: i pittori italiani». *Emporium*, maggio.

Ojetti, U. (1914). «L'undicesima Biennale veneziana. Gl'italiani». *Corriere della Sera*, 13 giugno.

Ojetti, U. (1919). *Mostra individuale di Ettore Tito = Catalogo della mostra* (Milano, Galleria Pesaro, marzo 1919). Milano.

Pajusco, V. (2014). «Antonio Maraini e l'Istituto Storico d'Arte Contemporanea (1928-1944)». *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 38, 135-51.

Pica, V. (1912). *Ettore Tito*. Bergamo.

Pica, V. (1913). *L'Arte mondiale a Roma nel 1911*. Bergamo.

Poletto, L. (2016). «Le scuole di pittura e decorazione nel primo Novecento». Salvagnini, S. (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Novecento*. Vol. 1. Crocetta del Montello (TV), 51-72.

Salvagnini, S. (2000). «Critici d'arte militanti e critici d'arte funzionari. Il 'caso' Ojetti». Salvagnini, S., *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*. Bologna, 331-78.

Sapori, F. (1919). *Ettore Tito. I maestri dell'arte*. Monografie d'Artisti italiani moderni. Torino.

Sarfatti, M. (1930). «Diritti e forme nuove a Venezia». *Il popolo d'Italia*, 4 maggio.

Sarfatti, M. (1955). *Acqua passata*. Bologna.

Sarfatti, M. [1927] (2018). «Nuova e vecchia Italia artistica». Barisoni, E., *Viaggio alle fonti dell'arte: il moderno e l'eterno. Margherita Sarfatti 1919-1939*. Treviso, appendice 3, 15, 226-7.

Soffici, A. (1909). «L'esposizione di Venezia». *La Voce*, 1(47), 4 novembre.

Soffici, A. (1910). «L'esposizione di Venezia II». *La Voce*, 2(47), 3 novembre.

Tagliapietra, F. (2002). *Venezia la testa di medusa. Amedeo Modigliani dal 1903 al 1905*. Pasian di Prato (UD).

Tagliapietra, F. (2005). «Amedeo Modigliani tra Venezia e Parigi. Contatti e contrasti con l'avanguardia italiana». Parisot, C. (a cura di), *Modigliani. A Venezia, tra Livorno e Parigi = Catalogo della mostra* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 20 maggio-5 luglio 2005; Cagliari, Castello di San Michele, 14 luglio-25 settembre 2005). Sassari, 230-41.

V.B. (1930). «Caratteri e scopi della XII Biennale veneziana». *Corriere della sera*, 19 aprile.

Valeri, D. (1930). «I Veneti alle Biennali». *Le tre Venezie*, luglio.

Venturi, L. (1924). «Mostra individuale di Antonio Maraini». *La XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia = Catalogo della mostra*, (Venezia, Biennale, 1 aprile-31 ottobre 1924). Venezia, 79-80.

Venturi, L. (1930a). «Mostra individuale di Amedeo Modigliani. Sala 31». *La XVII Biennale di Venezia 1930 = Catalogo della mostra* (Venezia, Biennale, 4 maggio-4 novembre 1930). Venezia, 116-19.

Venturi, L. (1930b). «Risposta a Ugo Ojetti». *L'Arte*, 33(1), gennaio, 93-7.

Venturi, L. (1930c). «Sulla linea di Modigliani». *Poligono*, 2(4), febbraio, 194-6.

Venturi, L. (1930d). «Sintomi. Amedeo Modigliani. Risposta a Ugo Ojetti». *L'Arte*, 33(2), marzo, 210-13.

Venturi, L. (1930e). «Divagazioni sulle mostre di Venezia e Monza con la risposta a Ugo Ojetti». *L'Arte*, 33(4), luglio, 396-405.

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti

Nuova serie 4 – Vol. 31 – Dicembre 2022

William Congdon e Fred Licht
L’*Altersstil* tra pittura e riflessione critica

Giuseppe Barbieri
Università Ca’ Foscari Venezia, Italia

Abstract Starting from a singular ‘methodological’ note from 1992 by Fred Licht on the *Altersstil* of American painter William Congdon and from a later art exhibition, the article sheds light on relevant aspects of the late manner of a protagonist of American Abstract Expressionism. The article suggests a possible start date on the background of a dense critical debate, spanning from Clement Greenberg to the beginning of the twenty-first century, and relying on scholars such as Giovanni Testori and Giuseppe Mazzariol. It illustrates a rare example of expressive *Survival* that connects two fascinating physiognomies of Congdon, an artist who disappeared and reappeared several times throughout the art history and system, and of a great scholar, recently deceased, that deserves not to be forgotten.

Keywords Fred Licht. William Congdon. Altersstil. Survival. Action Painting.

A mia memoria il primo accenno al concetto di *Altersstil* applicato a un *action painter*, a un esponente cioè almeno un tempo apprezzato – tanto dalla critica quanto da un pubblico entusiasta – dell’Espressionismo astratto statunitense, è merito di Fred Licht (1928-2019) [fig. 1]. Questo mio intervento, da un certo punto di vista, è pertanto anche il pretesto per ricordare una fisionomia scientifica del tutto irregolare come la sua e, forse proprio per questo, di straordinaria (e purtroppo trascurata), affascinante, rilevanza. Olandese per una nascita piuttosto casuale, padre austriaco, infanzia a Berlino, sfuggito in Olanda appena in tempo all’insorgente nazismo, con tutta la famiglia, poi emigrato a Panama, dove giunge da solo, tredicenne, nel 1941, prima di approdare a New York qualche mese dopo, Licht non solo ha vissuto abbastanza avventurosamente, ma ha sperimentato anche un percorso accademico a sua volta piuttosto articolato, sia come studente (BA alla University of Wisconsin, PhD a Basilea) che come docente (a Princeton, Williams College, Brown, Florida State, ancora Princeton e da ultimo Boston, dal 1980 all’emeritato).

Alle diverse stazioni di un itinerario di vita così complesso corrispondono e si sovrappongono ambiti di ricerca altrettanto diversificati (i principali riguardano Poussin, Goya, Canova, Manet, la scultura pubblica tra XIX e XX secolo, con un’attenzione particolare alle opere cimiteriali e a Nivola, ma non sono certo gli unici) e inoltre ruoli prestigiosi di direzione museale, dal Ringling Museum of Art di Sarasota a quello di Princeton, alla Fondazione Guggenheim di Venezia, dove era stato indicato come conservatore direttamente dalla stessa Peggy. Si aggiungano, infine, specchiate e comprovate attitudini di curatore (abbiamo direttamente collaborato in almeno due iniziative, ma mi piace ricordarne qui un’altra, stranissima e molto intelligente, sul peso della luce nell’esposizione di ope-

Edizioni Ca’Foscari

Peer review

Submitted 2022-09-13
Accepted 2022-09-26
Published 2022-12-20

Open access

Citation Barbieri, G. (2022). “William Congdon e Fred Licht. L’*Altersstil* tra pittura e riflessione critica”. *Venezia Arti*, n.s., 31, 89-112.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2022/08/005

Figura 1 Fred Licht. Milano, 1992. Foto Elio e Stefano Ciol

re lapidee[1]), nonché la appassionata dedizione nella raccolta di fondi per risarcire i danni alle opere rinascimentali causati dalla rovinosa alluvione di Firenze del 1966: per tale obiettivo Licht, con sua moglie, Meg Meinecke, un'allieva di Krautheimer, e con Bates Lowry, per meno di un anno direttore del MoMA di New York, aveva contribuito a fondare il CRIA (Committee to Rescue Italian Art), che Fred diresse per lunghi anni.

Sarebbe superfluo sottolineare quanti e quali elementi di interesse Licht ci ha offerto nel corso di un'esistenza non breve né poco fruttuosa. Mi sono limitato a indicare appena quelli di fondo, anche nella speranza che qualcuno si senta spinto a rileggere le sue pagine: che non sono mai banali, e spesso sono connotate, in significativa aggiunta, da una sorta di 'sprezzatura' metodologica. Esiste infatti sempre un solido quadro di criteri di riferimento e di comprovati strumenti di analisi e interpretazione, ma di norma lo studioso non lo lascia trasparire in modo esplicito, come se esso servisse per sostenere, con strumenti altrui, quella che viceversa è sempre l'autonoma originalità di una posizione o di un giudizio: piuttosto, invece, il contesto critico informa in profondità le diverse e specifiche prese di posizione, conformemente del resto alle più diffuse e nobili tradizioni anglosassoni (e statunitensi in particolare), forse appena troppo stigmatizzate da un eminente studioso poco più anziano di Licht, come James Ackerman.[2]

Il passo cui faccio riferimento in questa circostanza – e che sarà necessario riportare per intero: lo farò nel seguito di questo intervento – è invece una delle rare circostanze che potremmo definire di esplicitazione critica, uno scoperto rinvio a un assunto metodologico precedente. Si tratta di una delle appena quattro note conclusive che corredano un lungo saggio apparso a fine 1992, un decisivo bilancio sulla vicenda espressiva (e non solo) del pittore americano William Congdon (1912-1998) **[fig. 2]**.[3]

Il libro in cui il saggio compariva segna a mio avviso un decisivo spartiacque nella storia della fortuna critica sull'artista di Providence (RI):[4] essa non era stata certamente scarna di apprezzamenti negli anni Cinquanta, quando Congdon si era imposto come una delle figure emergenti e più promettenti nel panorama dell'*Action Painting*, della cosiddetta Scuola di New York, anche se non direttamente del gruppo degli *Irascibles* che, nel 1950, aveva aspramente criticato, in una lettera aperta al presidente del Metropolitan Museum of Art, la rassegna *American Painting Today – 1950*. Congdon, in effetti, non aveva firmato la lettera,

1 La mostra, in quattro tappe (Firenze, Padova, Torino e Palermo), era congiuntamente promossa da Enel e Solomon R. Guggenheim Foundation, ma il progetto una pura e ammirevole invenzione di Licht (cf. Licht 1998).

2 Si vedano proprio in questo senso le remote considerazioni di James S. Ackerman (1958).

3 Licht [1992] 1995.

4 Il quadro completo della bibliografia di e su William Congdon, almeno sino all'inizio del secolo, si trova in Barbieri 2005, 265-71. Il primo organico inquadramento biografico della sua figura è in Balzarotti, Stabin 1969, con cronologia a cura dell'artista, ma i contributi critici più rilevanti compaiono nei cataloghi di alcune mostre: senza ribadire gli item bibliografici a cui ho appena rinviato vale la pena di segnalare tuttavia almeno l'introduzione di Giuseppe Mazzariol alla mostra ferrarese al Palazzo dei Diamanti (1981), il complessivo catalogo, a cura di Giuseppe Barbieri, per la mostra di Palazzo Reale a Milano del 1992 (Balzarotti, Barbieri 2005) e quello (con sensibili aggiunte) della mostra al Museo diocesano di Milano e poi nella sede vicentina delle Gallerie d'Italia, Palazzo Leoni Montanari, nel 2005 (Barbieri 1992). Al di là dell'apparato bibliografico censito nell'*Atlante*, si vedano gli aggiornamenti e i nuovi contributi raccolti in Barbieri, Burini 2012.

Figura 2 William Congdon. Studio Cascinazza, Gudo Gambaredo (MI), 1981. Foto Elio e Stefano Ciol. © The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

né compare nella celeberrima foto del gruppo, di Nina Leen, scattata il 24 novembre di quell'anno.[5] Purtuttavia, le sue mostre, che dal 1949 si succedono quasi annualmente alla Betty Parsons Gallery di New York e in altre sedi di prestigio,[6] le continue e convinte acquisizioni di opere da parte di tutti i principali musei statunitensi, come il lungo servizio su *Life Magazine* del settembre 1952 («American in Italy. They All Paint Venice») attestano la sua piena collocazione nell'Espressionismo astratto americano, pur declinato in una maniera molto originale, e lo *standing* acquisito dal pittore.[7] Nel 1949 Clement Greenberg lo aveva collocato sulla scia di Klee e accostato a Pollock e a Tobey;[8] nel 1953 Peggy Guggenheim lo presentava sulla rivista della Biennale di Venezia proponendo per lui una genealogia ancora più ambiziosa, ma certamente non fuori luogo:

> William Congdon è l'unico pittore, dopo Turner, che ha capito Venezia, il suo mistero, la sua poesia, la sua passione. Il suo modo d'esprimersi è moderno, la sua comprensione vecchia quanto la città stessa. Egli ha saputo cogliere l'effettiva essenza di molti secoli e fonde questa visione in un sogno così fantastico e bello che i suoi dipinti lasciano senza respiro [...] Sono fatti di lava; sono lampeggianti; palpitano della vita e della passione di tutti i veneziani che da lungo tempo riposano nella loro ultima dimora.[9]

5 Dove invece sono presenti Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Barnett Newman, James Brooks, Mark Rothko, Richard Pousette-Dart, William Baziotes, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin, Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne.

6 La mostra del 1949 alla Betty Parsons Gallery di New York è una personale (come nel 1952, nel 1953, nel 1956 e nel 1959); l'anno successivo, il fatidico 1950, le *New Paintings* di Congdon sono associate a quelle di Clyfford Still (nel 1954 alle opere di Lyman Kipp jr.); nel 1952 cade anche una semipersonale con Nicholas de Stael alla Duncan Phillips Gallery di Washington, D.C.; data invece al 1957 la personale alla Peggy Guggenheim Foundation di Venezia: ma si veda il quadro completo in Barbieri 2005, 262 ss.

7 Per un quadro bibliografico alla data completo si veda Barbieri 2005, 266-71.

8 «I soggetti di Congdon sono solo vedute urbane e di edifici, ed egli, al seguito di Klee, non disdegna la monotonia del loro impianto. Ma se l'impianto è monotono, non lo è altrettanto l'effetto. Questa composizione ripetitiva, all-over, senza inizio né fine, è emersa già nel cubismo analitico e di recente nell'opera di pittori come Mark Tobey, Jackson Pollock, Janet Sobel» (Greenberg 1949, 621).

9 Guggenheim 1953, 28-9.

e-ISSN 2385-2720

Figura 3 William Congdon, *New York City (Explosion)*. 1948. Inchiostro e olio su cartone telato, 38 × 55 cm. Milano, The William G. Congdon Foundation. © The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

Tuttavia, alla fine del sesto decennio, la conversione del pittore, nel 1959, alla chiesa cattolica, con il battesimo ad Assisi; i periodi di vita quasi monastica successivamente trascorsi a Subiaco; infine, il rifiuto dei temi che ne avevano caratterizzato il successo nel decennio precedente (erano principalmente abusati deittici urbani e di paesaggio, un apparente elenco di 'cartoline', che in pittura risultavano ormai definitivamente consunti e che Congdon invece reinterpretava – teniamo a mente il giudizio di Peggy – in modo sbalorditivo: dalla *skyline* newyorkese a Piazza San Marco, dal Colosseo al Partenone, alla Torre Eiffel, dal Taj Mahal ai templi cambogiani, alle isole greche, al Sahara **[figg. 3-6]**) sostituiti allora e per alcuni anni da soggetti esclusivamente religiosi **[figg. 7- 9]**, sono tutti elementi che finiscono per azzerare nei suoi confronti l'interesse del mercato dell'arte e, di conseguenza, con sporadiche eccezioni, anche quello della critica americana. Da questo momento l'attenzione per l'opera di Congdon, pur in continua evoluzione,[10] si regionalizza, e in un ambito prevalentemente italiano,[11] né sa mai sottrarsi davvero a decisive considerazioni valoriali, che pongono al centro, più che un'evoluzione stilistica, l'esperienza della conversione. Anche un occhio finissimo, come quello di Giovanni Testori, che – dopo aver recensito sul *Corriere della Sera* la mostra ferrarese del 1981 – lo aveva preso in considerazione nuovamente nel 1983,[12] insiste soprattutto sulla capaci-

10 Tra molte prevalenti tematiche evangeliche (con una netta predilezione per la *Crocefissione*: Congdon ne realizzerà circa 200), gradualmente riemergono quelle urbane (*Genova* e *Milano*, dal 1967), quelle legate a viaggi (in Africa soprattutto, dal 1970), un perdurante interesse per il paesaggio, soprattutto di Assisi e Subiaco. Il *Crocefisso 46* (1969) **[fig. 9]** mostra una sorta di fusione tra paesaggio e ispirazione religiosa, mediante una progressiva astrazione della figura del Cristo.

11 Malgrado gli incontri con Thomas Merton e Jacques Maritain, o la perdurante corrispondenza con Stravinskij.

12 Testori, G., «L'alba sul cratere», *Corriere della Sera*, 14 giugno 1981; Testori [1983] 1999.

Figura 5 William Congdon, *Rome-Colosseum*, *2*. 1951. Olio e smalto su pannello, 95 × 123 cm. Milano, The William G. Congdon Foundation. © The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

tà dell'artista di cogliere il «dolore» del mondo,[13] sull'aspetto «innico» della sua arte, perché chiamata a rappresentare l'immensità della creazione, sui connotati «liturgici» della sua pittura. Pur sottolineando la costante coerenza della sua ricerca («Congdon resta sempre sé stesso»), Testori riconosceva però, almeno a partire dalle opere dell'attacco del nono decennio, un pittore «inatteso [...] che è l'ultimo Congdon»,[14] e questa è una considerazione che non risulterà marginale nel prosieguo della nostra analisi. Ci torneremo.

Ma se questo è l'approccio di Testori, il criterio della conversione religiosa diviene molto più radicale negli interventi, succedutisi negli anni, di Massimo Cacciari, Enzo Bianchi, Timothy Verdon e persino Marco Vallora.[15] È un pericolo che Giuseppe Mazzariol [fig. 10] aveva intuito per tempo ed espresso – pur con qualche impaccio – già nell'introduzione del catalogo della mostra ferrarese del 1981,[16] quando constatava che «la storia del personaggio, straordinaria per occasioni, incontri e destino, è piena di fascino e a raccontarla, essa stessa, in quanto storia di una vita intensamente sofferta ed espressa, è destinata a farsi opera...».[17] L'impaccio era appunto quello di percepire, nell'opera di Congdon, uno sviluppo co-

13 «vorrei invitare a leggere la pittura di Congdon come l'itinerario di un uomo di dolore, di un cittadino del dolore, perché sa che è nel dolore la vera città dell'uomo; che visita o che compie il grande viaggio per diventare cittadino del mondo e per riconoscere in ogni città, in ogni nazione e in ogni cultura, quella verità del dolore da cui nasce anche la gloria dell'uomo» (Testori [1983] 1999, 137).

14 Testori [1983] 1999, 135, 149.

15 Il catalogo della mostra *William Congdon 1912-1998. Analogia dell'icona. Un percorso nell'Espressionismo astratto* (Balzarotti, Barbieri 2005) fotografa adeguatamente il mio assunto.

16 Cf. Mazzariol 1981; Mangini 2004, 108-17.

17 Balzarotti, Barbieri 2005, 108.

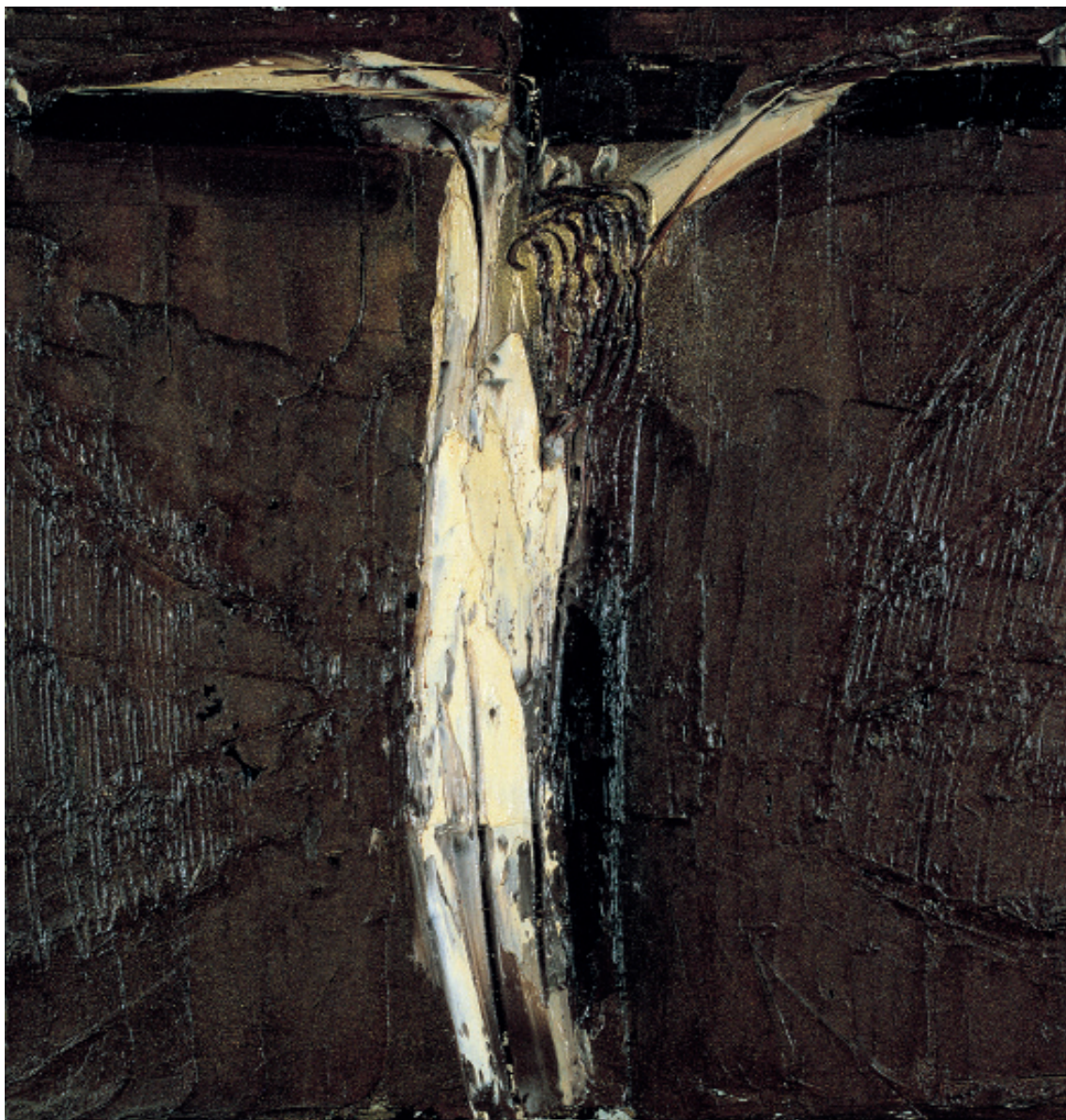



Figura 7 William Congdon, *Crocefisso, 1b*. 1960. Olio su pannello, 35 × 33 cm. Assisi, Collezione privata.

e-ISSN 2385-2720

Figura 8 William Congdon, *Pentecoste, 4*. 1962. Olio su faesite, 110 × 120 cm. Milano, The William G. Congdon Foundation.
© The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

e-ISSN 2385-2720

Figura 9 William Congdon, *Crocefisso, 46*. 1969. Olio su faesite, 60 × 50 cm. Milano, Museo Diocesano.
© The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

Figura 10 William Congdon e Giuseppe Mazzariol. Mostra a Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1981. Foto Elio e Stefano Ciol. © The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

stante, la cui comprensione richiedeva però una altrettanto continua connessione «ai relativi contesti storico-culturali, umani, psicologici, spirituali dell'artista»[18] e dunque non poteva essere ancorata solo a un'evoluzione stilistica, in cui poter distinguere delle fasi specifiche: lo avrebbe confermato del resto lo stesso pittore, nel suo intervento alla tavola rotonda [fig. 11] organizzata durante la mostra, cui parteciparono anche Giulio Carlo Argan e Renato Barilli.[19] Non si tratta tuttavia, in effetti, dell'unico approccio possibile.

È proprio dall'interno di questo *impasse* critico che occorre pertanto cogliere la novità contenuta nella nota di Licht, che è ormai tempo di riportare e che correda e fa seguito a una stringatissima affermazione nel registro del testo: «Pochi artisti giungono a un *Altersstil*. Durante l'epoca moderna questo fenomeno è ancora più raro».[20] Ecco invece la nota:

> Il fenomeno dell'*Altersstil* fu proposto da certi storici dell'arte tedeschi, fra cui Wilhelm Pinder, e il termine in seguito è stato assorbito dal

18 Balzarotti, Barbieri 2005, 116.
19 Balzarotti, Barbieri 2005, 94-7.
20 Licht [1992] 1995, 47.

e-ISSN 2385-2720

Figura 11 Giuseppe Mazzariol, Giulio Caro Argan, William Congdon e Renato Barilli. Tavola rotonda a Ferrara, 1981. Foto Elio e Stefano Ciol. © The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

vocabolario internazionale di storia dell'arte, senza mai essere tradotto nelle altre lingue. Come tutte le etichette descrittive rimane un concetto un po' vago, ma utile. Non si tratta comunque di un fenomeno qualitativo. Vermeer, per esempio, non raggiunse mai un vero *Altersstil*, ma rimane pur sempre uno dei più eccelsi pittori della storia. Né si deve per forza esaltare qualitativamente l'*Altersstil* di un artista al di sopra del livello raggiunto nelle opere anteriori.

Rembrandt e Tiziano sono i due pittori che illustrano in maniera esemplare tale criterio critico. La scioltezza delle pennellate, la noncuranza per tutto ciò che non sia essenziale, la «sprezzatura» per il pubblico (né Tiziano né Rembrandt tengono presente le esigenze di un pur sensibilissimo pubblico di fronte alle loro opere tarde: siamo noi che dobbiamo venir loro incontro, senza che essi si sforzino minimamente di facilitare il dialogo) sono sintomatici del loro *Altersstil* come lo sono una certa tranquillità d'animo che, avendo soffertamente assaporato ogni emozione umana, ogni paura e ogni esaltazione, non esita a esprimersi senza concreti riferimenti alle realtà quotidiane, sino a rendere enigmatici questi ultimi segni. Il *Marsia* di Tiziano o la *Sposa ebrea* di Rembrandt illustrano alla perfezione queste risonanze sibilline del vero *Altersstil*. Sarebbe sbagliato, però, stimarli superiori a opere tecnicamente più compiute, più universalmente comprensibili, come il tizianesco *L'amore sacro e l'amore profano* o come *L'anatomia del dottor Tulp* di Rembrandt.

In letteratura lo stesso si può dire confrontando un capolavoro della prima maturità creativa shakespeariana come *Romeo e Giulietta* con la serena ma impassibile maestà della *Tempesta*.[21]

Come si può constatare, nella nota manca qualsiasi riferimento allo sviluppo espressivo di Congdon, al suo specifico, personale *Altersstil*. Con tutta evidenza Licht avvertiva dunque maggiormente il bi-

21 Licht [1992] 1995, 58.

Figura 12 William Congdon, *Nebbia, 1*. 1983. Olio su pannello, 100 × 70 cm. Milano, The William G. Congdon Foundation.

e-ISSN 2385-2720

Figura 13
William Congdon, *Senza titolo*. 1983. Olio su pannello, 50 × 70 cm. Venezia, Fondazione Querini Stampalia. © The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

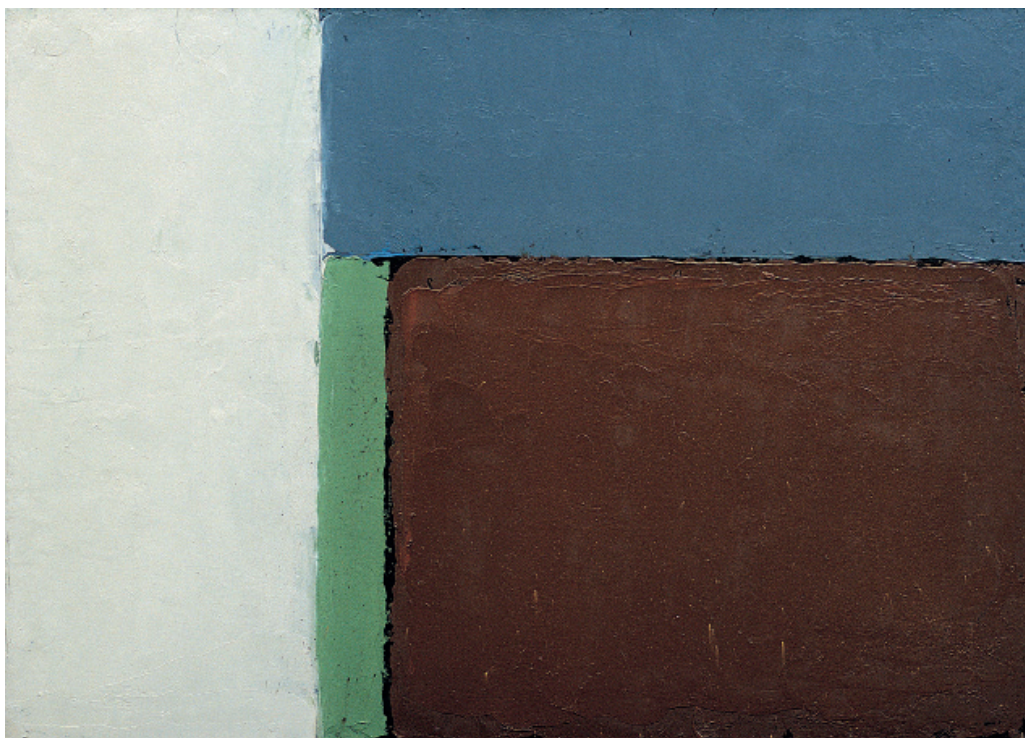



Figura 14
William Congdon, *Cielo e terra*. 1984. Olio su pannello, 80 × 90 cm. Milano, The William G. Congdon Foundation. © The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

Figura 15
William Congdon,
Cimitero San Martino, 6. 1990.
Olio su pannello, 90 × 80 cm.
Milano, The William G.
Congdon Foundation.
© The William G. Congdon
Foundation, Milano – Italy

Figura 16
William Congdon,
San Martino – mare. 1992.
Olio su pannello, 70 × 80 cm.
Buccinasco, Collezione
privata. © The William G.
Congdon Foundation,
Milano – Italy

e-ISSN 2385-2720

sogno di precisare uno strumento di analisi («un concetto un po' vago, ma utile»), che gli appariva però essenziale nell'incontro con una figura difficile e scarsamente inquadrabile. Agli occhi di Licht, lo si percepisce sin dall'inizio del testo, Congdon incarnava infatti una forma più unica che rara di *Nachleben* o di *revenant*. Sino all'inaspettato incontro in Italia, alla fine degli anni Ottanta, grazie ai buoni uffici di quella che sarebbe di lì a qualche anno divenuta la William G. Congdon Foundation, anche Licht, come molti suoi colleghi, pensava a Congdon come a un artista defunto, che si era 'suicidato',[22] e per di più in maniera bizzarra, facendosi battezzare ad Assisi per poi scomparire. Il fatto di ritrovarlo vivo, anziano ma ancora operante, con una produzione mutata ma impressionante, che era «rimasta totalmente leale alla fede e ai principi che motivarono i maggiori talenti americani della sua epoca»[23] lo portava pertanto a considerarlo come un raro esempio di *Survival*, il contrario della così diffusa tipologia, viceversa, dei *Revival*.

Qualora non ce ne fossimo accorti prima (grazie a Warburg, Focillon e alla genealogia richiamata dallo studioso francese, da Plinio a Winckelmann), dopo gli studi di Georges Didi-Huberman[24] abbiamo percepito ancora meglio i nessi stringenti tra le dimensioni della vita e della morte, i tempi sospesi intermedi, le pratiche artistiche e le indagini su di esse. Tuttavia, l'uso che Licht fa del termine *Survival* non ha precise aderenze ideologiche o teoriche con questo millenario dibattito: più semplicemente gli preme invece sottolineare che, anche malgrado la conversione, «la coerente fedeltà di Congdon ai princìpi dell'Action painting si mantiene salda»:[25] salda, come ribadiremo subito, a un orizzonte espressivo da tempo scomparso. Della propria adesione alla Chiesa cattolica il pittore parla invece in termini di 'resa', di 'vecchia' e 'nuova' vita, di seconda 'nascita'.[26] Incontrandolo al monastero benedettino di Gudo Gambaredo, ultima dimora di Bill, nel 1981, Betty Parsons avrebbe affermato che «a chiunque pensasse che il lungo silenzio degli ultimi 15 anni abbia segnato la fine della tua pittura direi, da quello che ho visto qui degli ultimi due anni, che la tua pittura è pervenuta ad una nuova vita».[27] Il 'suicidio' religioso di Congdon, nella riflessione di Licht, è insomma un approccio critico al problema, che non coincide né con i fondamenti della percezione di Bill né con la narrazione tante volte testimoniata dall'artista. Suicidio e *Survival* non sono insomma un'endiadi, non alludono a uno stesso concetto, ma sono piuttosto due fasi distinte, per quanto temporalmente sovrapponibili, di una stessa vicenda.

Come avverte Licht all'inizio del suo saggio, nel confronto con un *Survival* «si tratta di conoscere i valori di un passato particolarmente significativo non sulla base dei testi storici, né di interpretazioni di critici, ma dal vivo, dalla pittura tutt'ora in corso di un artista pervenutoci indenne da un'epoca ormai remota, eppure fondamentale per la nostra auto-conoscenza».[28] Per lo studioso il pittore di Providence assurgeva piuttosto al ruolo di sineddoche di un movimento artistico che era risultato così dirompente nella vicenda del Novecento statunitense[29] ma che, ciò malgrado, era venuto frantumandosi, almeno come generale tendenza, nel volgere di un paio di lustri.[30] A me pare che la chiave del *Survival* non solo sia davvero molto adeguata a ricomprendere il percorso compiuto da Congdon sino alla sua estrema stagione, ma costituisca inoltre, allo stesso tempo, una sorta di significato aggiuntivo, di cui tener conto, a quello che sarebbe stato definito e precisato come l'*Altersstil* del pittore. Nella nota che ho riportato in precedenza una frase, infatti, merita di essere ribadita («siamo noi che dobbiamo venir loro [alle opere di un qualsiasi *Altersstil*] incontro, senza che essi si sforzino minimamente di facilitare il dialogo»), perché l'espressione corrisponde nella sostanza e anche nei termini a quanto Licht osserva a proposito del nostro atteggiamento nei confronti di un *Survival*. Quest'ultimo, osserva infatti lo studioso, «rimane totalmente ignaro del nostro imbarazzo nel dover trovare una giustificazione al no-

22 Un tratto piuttosto frequente tra gli esponenti dell'*Action Painting*, se pensiamo alle vite spezzate di Pollock e ancora più puntualmente di Rothko, che in un paio di circostanze aveva affermato come Congdon fosse il suo unico autentico e pur ideale erede.

23 Licht [1992] 1995, 12.

24 Faccio in particolare riferimento a Didi-Huberman 2002.

25 Licht 2004, 16.

26 Lettera di William Congdon a Jim Ede, Assisi, 26-29 agosto 1959 (cit. in Barbieri 2005, 221).

27 *Congdon. Il cantiere dell'artista* 1983, 56.

28 Licht [1992] 1995, 12-13.

29 Si tratta de «La pittura 'di tipo americano'» (il titolo del saggio di Clement Greenberg del 1955, ora in Greenberg 1991, 197-213) che per la prima (e certamente non ultima) volta impone l'arte statunitense sulla scena internazionale.

30 «La sua opera ci pone il problema fastidioso di come e perché sia andato distrutto il patrimonio morale, di tessuto vitale che fu alle origini della nostra epoca» (Licht [1992] 1995, 12). Sulla questione cf. Craven 1999; Hills 2001, 88-176; Schapiro 1957, 40.

e-ISSN 2385-2720

Figura 17 William Congdon, *Morgen Tod – Belsen Camp*. 1945. Matita Conté su carta, 26 × 33 cm. Milano, The William G. Congdon Foundation. © The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

stro cambiamento […]. Non è esso [il *Survival*] a presentarsi a noi. L'approvazione di chi lo circonda gli è indifferente. Siamo noi che ci dobbiamo accostare a lui…».[31]

Che *Survival* e *Altersstil* siano dunque, e quasi paradossalmente, gli elementi di una stessa dinamica, che ha a che vedere con un'evoluzione nel tempo più collettiva che individuale di una linea di ricerca e di un codice espressivo, rende in qualche misura le osservazioni di Fred Licht su Bill Congdon maggiormente contigue all'indicato punto di partenza: ossia la riflessione che Wilhelm Pinder aveva condensato in particolare nel suo *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* del 1926[32] che valutava il peso della sequenza in successione delle diverse generazioni nello sviluppo dell'arte.[33] Si tratta di una posizione che trova il proprio remoto fondamento nella teoria ottocentesca dell'evoluzione della storia generale dell'arte di Wölfflin, con l'aggiunta di un *surplus* di nazionalismo novecentesco, che riprende l'ultima parte dei wölffliniani *Concetti fondamentali* del 1915, con ampie concessioni alle teorie allora diffuse dello *Zeitgeist*: questioni, inutile aggiungere, di tale mole e complessità da non poter neppure essere sfiorate in questo intervento. Negli anni in cui Pinder scrive le sue pagine i temi dibattuti metodologicamente sono per lo più le possibili periodizzazioni delle epoche di transizione (interne al passaggio dal Medioevo al Rinascimento, o da quest'ultimo al Barocco: si pensi per esempio al *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* di Hermann Vos), insieme alle dinamiche interne della storia dell'arte (siamo alla vigilia della *Vie des Formes* di Focillon), e al peso dei caratteri 'nazionali' nei concreti esiti artistici.

Nulla di tutto questo affiora però nella nota di Licht. Nel suo impiego del concetto di *Altersstil* – al netto di una sorta di 'anzianità espressiva' – egli mette al centro da una parte la maturata e riscontrabile capacità di liberarsi da quello che un tempo era il vincolo di committenza e che poi è divenuto il *mainstream* del mercato dell'arte (una distinzione essenziale, che non può essere in alcun modo trascurata: stabilisce infatti due sistemi del tutto diversi e implicitamente indica anche

31 Licht [1992] 1995, 13.

32 «Sobald wir den Einzelnen nicht mehr einzeln sehen, sondern als Glied seiner Generation, so tritt also auch der Lebensaltersstil ganzer Generationen mit den Faktoren der Zeit! Die allgemeine geschichtliche Lage, getragen von verschiedenen späten Punkten ihrer eigenen Entfaltung, wird noch dadurch gefärbt, daß einmal junge, ein anderes Mal vollmännliche, ein anderes Mal gealterte Menschen führende Stimme besitzen können» (Non appena smettiamo di vedere l'individuo non come tale, bensì come membro della sua generazione, con i fattori del tempo cambia anche lo stile di vita di intere generazioni! La situazione storica generale, supportata da diversi punti tardivi del proprio sviluppo, è ulteriormente colorata dal fatto che a volte i giovani, a volte gli adulti, a volte gli anziani, possono avere una voce da protagonista) (Pinder 1928, 28; trad. di Matteo Bertelé, che ringrazio).

33 Si veda in questo senso il contributo di Maria Elisabeth (Marlite) Halbertsma (1992).

Figura 18
William Congdon, *Portrait (a)*. 1947. Pastelli, gesso e acquerello su carta, 20 × 12 cm. Milano, The William G. Congdon Foundation. © The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

e-ISSN 2385-2720

gradi differenti di libertà, diciamo così, 'sociale');[34] dall'altra sottolinea la capacità di rappresentare, anche enigmaticamente, l'essenziale di un'esperienza. Più ancora forse di Rembrandt, Tiziano appare allora, davvero, come emblematico di questo atteggiamento, e in tal senso è stato anche di recente indagato.[35] Ma è evidente che un confronto tra Tiziano, Rembrandt e Congdon, pur con qualche elemento casualmente ricorrente, ma in condizioni secolari tanto diverse, non avrebbe alcun senso. Su questa base Licht ha sintetizzato mirabilmente l'*Altersstil* dell'artista americano, la fase in cui Congdon supera definitivamente il «grafismo compiaciuto, volitivo, dell'Action Painting»:

> La rete lineare, incisa nella materia, non è più sovrapposta, ma diviene parte integrante delle aree di colore; queste linee pettinate non tracciano più, come un sismografo, i movimenti dell'animo dell'artista, bensì l'energia, la linea di crescita dello strato di pigmento della terra arata. Allo stesso tempo e allo stesso scopo, la definizione di ogni colore, di ogni elemento visivo arriva a una precisione irrevocabile, cristallina, irremovibile, che attinge alla contemplazione di una piena dignità. In questi ultimi quadri Congdon giunge alla soppressione dell'effimero. L'interpretazione soggettiva che con tanto fascino lo aveva gravato in anni lontani viene sacrificata in favore di una verità più sublime. L'effetto della realtà sull'animo dell'artista non conta più. Adesso conta solo la dignità, l'eternità del creato...[36]

Non abbiamo naturalmente in questa sede il modo, né lo spazio, per asseverare le asserzioni di Licht (con cui per altro pressoché totalmente concordo) in una puntuale rassegna delle opere che scandiscono l'ultimo quindicennio dell'attività del pittore americano. Occorre però aggiungere che il seme gettato dallo studioso nella eccentrica nota del 1992 è divenuta, qualche anno dopo, la base di una più collettiva riflessione. Nel 1997, pochi mesi prima della morte dell'artista, nell'ambito dell'annuale Meeting di Rimini (24-30 agosto) fu promossa infatti una mostra, di una trentina di opere, dal titolo *Cielo è terra*, singolarmente più sintetico rispetto a quello come sempre molto articolato del Meeting, quell'anno una citazione dostojevskijana dai *Fratelli Karamazov* («Davvero, tutto è buono e splendido perché tutto è verità»); la mostra presentava 26 dipinti dal 1983 al 1992 ed era corredata da un piccolo catalogo, editorialmente senza grosse pretese,[37] ma con testi di una certa rilevanza: nell'ordine, di Licht, di chi scrive, di Pietro Bellasi e Marco Vallora. Il saggio di apertura, di Fred Licht, si intitolava stavolta esplicitamente «L'*Altersstil* di William Congdon», e risultava del tutto corrispondente alla struttura dell'esposizione, che privilegiava *paesaggi* della Bassa Lombarda **[figg. 12-14]** e della costiera ligure **[figg. 15-16]**, nella breve sequenza dedicata a Stella San Martino: non contiene aggiunte davvero sostanziali al testo del 1992, anche se precisa ancora più puntualmente il precedente linguaggio del pittore:

> Le grandi spatolate della pittura che precede il suo *Altersstil* imprimevano alle sue opere una trama grafica. I bordi di ogni spatolata recavano la traccia della veemenza (o della tenerezza) con cui la spatola applicava il pigmento al pannello. Queste tracce grafiche [...] conferivano ai suoi quadri una direzione ritmica, una struttura lineare, e inoltre trasmettevano il senso delle coordinate spaziali: l'alto e il basso della composizione coincidevano con l'alto e il basso del pannello.[38]

Sono proprio le coordinate spaziali adesso a venir meno, più ancora che le *texture* delle composizioni, certamente comunque più rarefatte. L'alto diviene un bordo, il basso scompare, la prospettiva si annulla in una *Color field Painting* (per riprendere la celebre espressione di Greenberg del 1955[39]), certo collegabile a quelle di Rothko o, per altri versi, di Klein, ma altrettanto sicuramente diversa. Proprio per la genealogia greenberghiana di questa tendenza non ci stupisce il possibile confronto, suggerito da Licht, «con i dipinti bianchi e neri

34 Dal mercato internazionale dell'arte Congdon era uscito con la conversione a quello che per gli statunitensi, alla fine degli anni Cinquanta, era semplicemente il 'papismo'; nel 1959 del suo battesimo ad Assisi aveva ricevuto in effetti una cospicua eredità dalla madre, ma questo non aveva modificato il suo linguaggio espressivo (bisogna attendere, come vedremo, almeno il 1983): la liberazione da preoccupazioni materiali non aveva determinato, in sostanza, alcun *Altersstil*.

35 Forse però più sul versante di una raggiunta essenzialità che sullo svincolo dalle esigenze e dai gusti della committenza: si vedano in questo senso le sensate considerazioni di Sylvia Ferino-Pagden (2008). La mostra curata dalla studiosa ebbe un parallelo riscontro in quella, curata da Lionello Puppi, a Belluno e Pieve di Cadore (cf. Puppi 2007). Si vedano le riflessioni di Grigore Arbore Popescu (2007).

36 Licht [1992] 1995, 5.

37 Cf. Mangini 1997.

38 Licht 1997, 6.

39 Cf. Greenberg 1955; Licht 2004.

e-ISSN 2385-2720

Figura 19
William Congdon, *Bombay, 20*. 1973. Olio e cenere su pannello, 75 × 85 cm. Milano, The William G. Congdon Foundation. © The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

di Malevič»,[40] mentre mi pare più suggestivo, subito dopo, quello con le nature morte di Morandi.

Se per Licht è il 1989 la data d'avvio dell'estrema stagione di Congdon, in quel catalogo, attraverso una capillare ricognizione dei suoi quotidiani *Diari*, proponevo di anticipare l'insorgere dell'*Altersstil* del pittore al 1983,[41] recependo in qualche misura anche le constatazioni di Parsons e di Testori: il 1983 era l'anno che precedeva una non rinviabile operazione all'anca (ci sono spesso componenti fisiche nello statuirsi di un *Altersstil*), che avrebbe comportato, di seguito, un 'gesto' pittorico molto meno impetuoso e formati meno dilatati; è l'anno in cui Bill insiste costantemente sull'esigenza di una composizione per masse, a partire da una dimensione 'metereologica', «la *nebbia*, che trasforma i campi coltivati della pianura in isole cromaticamente sustanziate»[42] e che insieme li fissa nella forma di un «corpo implicito» che diventa linea di orizzonte – non legata ai canoni della prospettiva – delle sue nuove composizioni (Congdon, 21 gennaio 1983).[43] In quel mio remoto intervento, che per la verità neppure ricordavo nel momento in cui mi sono accinto a stendere questo testo, avevo provato a tracciare, sulla base delle annotazioni dei suoi *Diari*, anche un'essenziale genealogia di quel suo nuovo linguaggio, un nuovo approccio alla rappresentazione di ciò che l'artista vede («Io dipingo non come vedo ma quel che

40 Licht 1997, 7.

41 Barbieri 1997.

42 Barbieri 1997, 9.

43 Questa e analoghe citazioni sono tratte dal diario inedito dell'artista, seguite dalla data o dal periodo di stesura. «L'idea per un quadro di oggi mi deriva dal mio senso che *l'orizzonte è l'uomo*, che la vita dell'uomo si svolge sull'orizzonte e che il cielo e la terra sono essenzialmente una sola cosa» (Congdon, 13 febbraio 1983), senza pertanto regole di dislocazione. Deve essere ricordato che, con l'eccezione dei primissimi segni dell'arte di Congdon, i disegni realizzati negli anni di guerra, ad El Alamein, nella campagna d'Italia, nel campo di sterminio di Bergen Belsen **[fig. 17]**, e fino al *Mason Worker* fissato a Capri nel 1947 e a un altro piccolo *Portrait* **[fig. 18]** realizzato a Providence nello stesso anno, la figura umana non trova più occorrenze nel linguaggio del pittore, se non deformata e resa irriconoscibile nei dipinti 'indiani' del 1973 e del 1975 o calpestata e sfigurata in tanti coevi *Crocefissi* **[figg. 19-20]**. Nella pagina del primo settembre 1983 registriamo anche la visione di un mare che «stava in piedi»; alla fine di ottobre Congdon osserva: «tutti questi nuovi quadri resistono il nostro fermarci sopra, o dentro. Sì, perché sono quasi tutti *il cielo*. E il cielo non ci lascia fermarci su nessun punto».

vedo», Congdon, gennaio 1989): vi compaiono Braque, ammirato quell'anno a Bari per la 'necessità' dei suoi colori, le «semplici masse» di Nicolas de Staël e il «silenzio della nemmeno massa» di Rothko (Congdon, 28 febbraio 1983). Ma è inutile ripercorrere nei dettagli quella mia analisi.

Voglio ricordare solo quello che mi pare essere il dipinto di snodo dell'intero 1983, il *Senza titolo* **[fig. 13]** della fine di maggio, donato molto opportunamente, qualche anno dopo, al Fondo Giuseppe Mazzariol presso la Fondazione Querini Stampalia di Venezia. Già il suo essere *Senza titolo* rappresenta quasi un *unicum* nel catalogo di Congdon, che ha sempre determinato puntualmente gli 'oggetti' che i suoi dipinti volevano rappresentare;[44] né il *Diario* riporta, per questo caso, alcuna autoteorizzazione, così frequenti, invece, in altre circostanze. Solo dopo aver constatato e accettato la 'nascita' dell'opera (perché per Congdon le opere nascono, non vengono realizzate da un creatore), il pittore non può che scrivere:

> Che differenza, adesso se in un lampo butto via tutto a cui mi ero attaccato, scoprendomi nudo puro disponibile e preso da vita sempre nuova.

Conta poco, in effetti, individuare la data esatta di nascita dell'*Altersstil* di William Congdon. Sono dovuti passare comunque almeno altri nove anni perché Fred Licht sapesse trovare la parola giusta («un concetto un po' vago, ma utile») per farci comprendere un aspetto così insolito in un pittore *survival*. Voglio ribadire in conclusione che l'obiettivo di questo mio articolo è stato guidato soprattutto dalla volontà di sottolineare una giuntura tra queste due figure, Licht e Congdon (stavolta in quest'ordine), che hanno ambedue esperito, pur in modi diversi, un loro *Altersstil*: entrambi giramondo, entrambi quasi istintivamente portati a pratiche di volontariato, entrambi inquieti religiosamente. Entrambi capaci di mettersi in discussione.

Bibliografia

«American in Italy. They All Paint Venice» (1952). *Life Magazine*, 11(9), 88-98.

Ackerman, J.S. (1958). «On American Scholarship in the Arts». *College Art Journal*, 17, 357-62.

Balzarotti, R.; Barbieri, G. (a cura di) (2005). *William Congdon 1912-1998. Analogia dell'icona. Un cammino nell'espressionismo astratto = Catalogo della mostra* (Milano, 3 marzo-29 maggio 2005; Assisi, 11 giugno-23 agosto 2005; Vicenza, 3 settembre-13 novembre 2005). Milano.

Balzarotti, R.; Stabin, A. (1969). *Congdon*. Milano.

Barbieri, G. (a cura di) (1992). *William Congdon. Quattro continenti in cinquant'anni di pittura = Catalogo della mostra* (Milano, 6 novembre 1992-17 gennaio 1993). Milano.

Barbieri, G. (1997). «Orizzonte 1983». Mangini 1997, 8-11.

Barbieri, G. (a cura di) (1999). *William Congdon 1912-1998 = Catalogo della mostra* (Bassano Del Grappa, 1999). Vicenza.

Barbieri, G. (a cura di) (2004). *William Congdon. Atlante dell'opera, II: al centro il crocefisso 1959-1979*. Milano.

Barbieri, G. (a cura di) (2005). *William Congdon. Atlante dell'opera, I: in viaggio 1935-1959*. Milano.

Barbieri, G.; Burini, S. (a cura di) (2012). *William Congdon a Venezia. Uno sguardo americano. Opere 1948-1960 = Catalogo della mostra* (Venezia, 5 maggio-8 luglio 2012). Crocetta del Montello (TV).

Congdon. Il cantiere dell'artista (1983). Milano.

Craven, D. (1999). *Abstract Expressionism as Cultural Critique. Dissent During the McCarthy Period*. Cambridge (MA).

Didi-Huberman, G. (2002). *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris.

Ferino-Pagden, S. (2008). «L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura». Ferino-Pagden, Nepi Scirè 2008, 15-27.

Ferino-Pagden, S.; Nepi Scirè, G. (a cura di) (2008). *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura = Catalogo della mostra* (Vienna, 17 ottobre-7 gennaio 2008; Venezia, 1 febbraio-21 aprile 2008). Venezia.

Greenberg, C. (1949). «Art: A. Kent and W.C. Congdon». *The Nation*, 28(5).

Greenberg, C. (1955). «"American-Type" Painting». *Partisan Review*, 22(2), 208-29.

Greenberg, C. (1991). *Arte e cultura. Saggi critici*. Torino, 197-213.

Guggenheim, P. (1953). «Un pittore di Venezia: William Congdon». *La Biennale di Venezia*, 12, 28-9.

Halbertsma, M.E. (1992). «L'eredità di Pinder, Nikolaus Pevsner e la fine di una tradizione». Irace, F. (a cura di), *Nikolaus Pevsner la trama della storia*. Milano, 71-92.

Hills, P. (2001). *Modern Art in U.S.A. Issues and Controversies of the 20th Century*. Hoboken (NJ).

Licht, F. [1992] (1995). «L'arte di William Congdon». Selz, P.; Licht, F.; Balzarotti, R. (a cura di), *Congdon. Una vita*. Milano, 11-58.

[44] «ho visto la nebbia adesso; vista solo la nebbia ho dipinto solo la nebbia, senza alcun segno di oggetto, non essendocene, fuori la nebbia stessa. Il pannello è oggetto e i colori che compongono la nebbia sono anche oggetto. Il quadro della nebbia è un oggetto bianco. A chi mi dice 'è astratto' io rispondo che è l'opposto dell'astratto, è l'oggetto totale» (Congdon, gennaio 1989).

Licht, F. (1997). «L'Altersstil di William Congdon». Mangini 1997, 5-7.

Licht, F. (1998). *Illuminazioni = Catalogo della mostra* (Firenze, 12 dicembre 1998-24 gennaio 1999; Padova, 5-28 febbraio 1999; Torino, 16 marzo-10 maggio 1999; Palermo, 22 maggio-27 giugno 1999). Firenze.

Licht, F. (2004). «Conversione e assimilazione del Cristianesimo». Barbieri 2004, 13-19.

Mangini, P. (a cura di) (1997). *Cielo è terra* (Rimini, 24-30 agosto 1997). Milano.

Mangini, P. (a cura di) (2004). *William Congdon. Il viaggio continua. Da New York a Calcutta…e oltre*. Milano.

Mazzariol, G. (1981). *W. Congdon = Catalogo della mostra* (Ferrara, 9 maggio-21 giugno 1981). Cento (FE).

Pinder, W. (1928). *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. Leipzig.

Popescu, G.A. (2007). «Intorno all'‘impressionismo magico' e al ‘doppio stile'». Puppi 2007, 123-8.

Puppi, L. (2007). *Tiziano. L'ultimo atto*. Milano.

Schapiro, M. (1957). «The Liberating Quality of the Avant-Garde Art». *Art News*, 56(4), 36-42.

Selz, P.; Licht, F.; Balzarotti, R. (a cura di) (1992). *Congdon. Una vita*. Milano.

Testori, G. [1983] (1999). «Orefice del nostro tempo». Barbieri 1999, 134-49.

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti

Nuova serie 4 – Vol. 31 – Dicembre 2022

«Signori, la festa è finita». Le 'ultime' opere di Maurizio Cattelan tra continuità e citazione

Giulia Zompa
Università degli Studi di Milano, Italia

Abstract This essay examines what Maurizio Cattelan achieved in the second part of his activity, starting from *Maurizio Cattelan: All* (the exhibition with which he had announced his retirement), up to the recent exhibitions *Breath Ghosts Blind* and *YOU*. Through a comparison with some artworks from his past, it will be highlighted the profound thematic and formal link that combines the last phase with the first one. In fact, the two moments are divided, not only by a temporal factor, but also by a different approach often interested to rethink what Cattelan has already done rather than to propose new solutions.

Keywords Maurizio Cattelan. Citation. Solo exhibitions. Comparison. Latest works.

1 Premessa

Nonostante la cronologia piuttosto recente, la figura di Maurizio Cattelan è stata in più occasioni oggetto di studi e riflessioni teoriche. Ciò è riconducibile, da una parte, alla notorietà dell'artista e ai molteplici momenti espositivi a lui dedicati, dall'altra, al suo apparente ritiro dalla scena dell'arte, annunciato nel 2011, che ne ha favorito una precoce e subitanea 'storicizzazione'.[1]

La notizia dell'addio avviene mentre sono in corso i preparativi per la sua mostra personale *All*, curata da Nancy Spector e inaugurata presso il Solomon R. Guggenheim Museum di New York nel novembre dello stesso anno.[2] L'esposizione diviene così il compendio di vent'anni di attività nonché il coronamento della carriera dell'artista. In un'intervista rilasciata al *Corriere della Sera* nel settembre 2020, in riferimento a tale momento Cattelan spiega:

> L'idea della pensione è arrivata insieme a quella mostra, non dopo. È nata dalla necessità di tirare una linea tra me e quello che avevo fatto fino a quel momento: quella visione complessiva mi ha fatto digerire tanti errori, chiudere un cerchio.[3]

[1] A tal proposito si riportano due volumi pubblicati nello stesso anno: Bonami 2011; Cattelan, Grenier 2011.

[2] La mostra, dal titolo completo *Maurizio Cattelan: All*, è presentata al Guggenheim Museum di New York dal 4 novembre 2011 al 22 gennaio 2012.

[3] Morvillo 2020. Nel presente studio sono state incluse più dichiarazioni rilasciate dall'artista. In considerazione della nota consuetudine di Cattelan di rispondere con citazioni altrui o tramite il curatore Massimiliano Gioni, suo alter ego dal 1998 al 2006,

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2022-10-09
Accepted 2022-11-29
Published 2022-12-20

Open access

Citation Zompa, G. (2022). "«Signori, la festa è finita». Le 'ultime' opere di Maurizio Cattelan tra continuità e citazione". *Venezia Arti*, n.s., 31, 113-128.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2022/08/006

Come è noto, l'attività di Cattelan è proseguita anche successivamente ed è tuttora in corso: in questo senso la sua produzione artistica ben si presta a una possibile lettura che vede un 'prima', costituito dalle opere che precedono *All*, e un 'dopo', comprendente quelle presentate a partire dal settembre 2016, quando con l'opera *America*, un water placcato in oro 18 carati, completamente funzionante e installato nel bagno del Guggenheim, l'artista sembra interrompere il proprio ritiro volontario. Questo contributo prende in esame quanto realizzato da Cattelan nella seconda parte della sua attività, fino a includere mostre personali recenti come *Breath Ghosts Blind* e *YOU*, presentate a Milano rispettivamente presso Pirelli HangarBicocca da luglio 2021 a febbraio 2022 e presso la Galleria Massimo De Carlo da marzo a luglio 2022. A emergere è il profondo legame tematico e formale che accomuna l'ultima fase alla prima; tuttavia i due momenti risultano divisi, oltre che da un fattore temporale, anche da un differente approccio dell'artista spesso teso, come si vedrà, a ripensare a quanto già fatto, piuttosto che a proporre nuove soluzioni. Per questa analisi si inizierà considerando la scelta di allontanarsi dall'arte e la contemporanea mostra *All*, entrambe intese come spartiacque di una carriera. Si procederà poi esaminando alcuni fatti e opere successivi al 2016, attraverso un loro confronto con quanto realizzato dall'artista in precedenza, nel tentativo di evidenziare quello 'sguardo all'indietro' che pare caratterizzare il suo secondo periodo di attività.[4]

2 Cala il sipario

Ad annunciare la decisione di Cattelan di ritirarsi dalla scena artistica è un articolo pubblicato su *la Repubblica* il 4 gennaio 2011:

> Quanti 'pupazzi' posso fare ancora? Quanti animali mi tocca imbalsamare? Signori, la festa è finita. Cala il sipario.[5]

A motivare la scelta è la convinzione dell'artista di essere arrivato a un 'dunque', una mancanza di stimoli tale che, già nei due anni precedenti, gli ha impedito di realizzare nuove opere.

> Prima che mi succeda di ripetermi con le mie idee, mi fermo. Se fossi un imprenditore, sarebbe questo il momento buono in cui darmi a una produzione intensificata di opere, ma non mi interessa. Non ho mai inflazionato il mercato, sono i miei lavori che hanno ottenuto sempre tanta visibilità. Eppure non ne ho realizzati più di due all'anno [...] È una presa di distanza da tutto: dal mercato, dalle polemiche. Si tratta di rinegoziare il mio essere all'interno di un sistema e ribadire un'indipendenza che ho sempre cercato.[6]

Fin da subito tale annuncio stupisce e non manca chi sospetta che sia l'ennesima 'trovata' dell'artista, un espediente per far parlare di sé e autopromuoversi. Inoltre, come già accennato in apertura, proprio in questi mesi Cattelan è impegnato nei preparativi per la sua mostra personale al Guggenheim di New York. La notizia ha dunque un tempismo che lascia facilmente supporre che sia solo un modo per creare forti aspettative intorno all'evento. Seguono, tuttavia, anni in cui si registra un'effettiva interruzione della produzione di opere d'arte da parte dell'artista, mentre non mancano sue partecipazioni e attività afferenti alla sfera creativa in senso più generale, a partire proprio dal suo impegno in *Toiletpaper*, rivista fotografica fondata insieme a Pierpaolo Ferrari nel 2010.[7] Del resto, nel sopracitato articolo, Cattelan dichiara come sia proprio il suo coinvolgimento nella rivista a dargli una «carica» che non aveva da molti anni, arrivando a sostenere di nutrire più interesse in tale progetto che nella preparazione di un evento importante come quello del Guggenheim.[8]

All è pensata pertanto come il momento conclusivo di una carriera, una grande retrospettiva che presenta le opere più significative del percorso artistico di Cattelan a partire dagli anni Ottanta.[9] Il

l'autrice ha ritenuto maggiormente attendibili le interviste rilasciate da Cattelan agli esordi della sua carriera e quelle più recenti, in cui tale gioco delle parti viene meno.

4 Per una panoramica circoscritta alla prima fase di attività di Cattelan si rimanda a Verzotti 1999; Bonami et al. 2003.

5 L'intervista a cura di Dario Pappalardo è consultabile sul sito web del quotidiano *la Repubblica* (Pappalardo 2011).

6 Pappalardo 2011.

7 Per maggiori informazioni su *Toiletpaper* e sul suo rapporto con l'antecedente editoriale dell'artista *Permanent Food* si rimanda a Marcadent 2016.

8 Pappalardo 2011.

9 Spector 2016.

catalogo stesso, con il formato e gli stilemi che ricordano un testo sacro, sembra voler suggerire la consacrazione e storicizzazione di quanto prodotto nel tempo.[10] Diversamente, è la scelta allestitiva a rifuggire ogni possibile lettura di carattere cronologico e retrospettivo: le opere, 128 elementi, sono infatti esposte appese a delle corde calate dal lucernario del museo, favorendo una loro visione alternativa rispetto a quella con cui erano state conosciute [fig. 1].[11] Ciò è evidenziato a posteriori dallo stesso Cattelan che, in riferimento alla diversa esposizione delle opere, afferma:

> Regalavano però anche una visione senza precedenti. Un elefante guardato negli occhi è tutto diverso quando lo vedi dal sedere. In quel ribaltamento, con il vuoto al centro della spirale riempito di lavori e i muri lasciati vuoti, ognuno poteva circondare con lo sguardo ogni opera, e trovare il proprio punto di vista.[12]

Per l'occasione non è proposta nessuna nuova opera, ma è chiaro come quest'ultima sia rappresentata proprio dalla visione inedita dell'intera produzione catteliana, secondo un'idea di mostra che si fa opera d'arte. In questo senso *All,* tappa apparentemente conclusiva del percorso artistico di Cattelan, si pone invece come punto di inizio di un nuovo approccio alle modalità espositive e alle possibilità creative in senso più ampio. La cessazione dell'attività preannunciata è da intendersi, infatti, soprattutto in riferimento alla produzione di oggetti da esposizione e/o collezione e, si sa, essa è limitata ai soli anni immediatamente successivi alla mostra del Guggenheim. Già nel 2012 Cattelan presenta un'ulteriore mostra personale, *Amen*, presso il Center for Contemporary Art di Varsavia.[13] Anche in questo caso, non sono esposte opere nuove ma una selezione di otto lavori accomunati da alcuni temi cardine della sua poetica, quali la morte, il sacrificio e la genesi del male. L'esposizione sembra così basarsi sulla ricerca di possibili nuovi significati che le opere vanno ad assumere attraverso i loro diversi accostamenti e contesti. Esempio eloquente di questa ricerca è quanto si verifica con *Him*, opera del 2001 esposta per la prima volta presso il Fargfabriken Center for Contemporary Art di Stoccolma, qui invece posizionata al piano terra del palazzo in Próżna Street, via storica, un tempo parte del ghetto di Varsavia. La scultura – raffigurante Hitler con un corpo da bambino genuflesso in preghiera – contraddicendo l'immagine conosciuta del Führer e le connotazioni inevitabilmente negative cui è tradizionalmente associato, appare già di per sé disorientante. Messa in dialogo con una città profondamente segnata dagli eventi storici del secolo scorso, la scultura si carica qui, tuttavia, di una particolare componente emotiva [fig. 2].[14] Risulta in tal senso appropriato ricordare quanto notato da Catherine Grenier, studiosa che a più riprese si è occupata del lavoro di Cattelan:[15] quest'ultimo, negli anni che seguono *All*, non rinuncia a esporre, ma accetta un numero ristretto di mostre che diventano le sue «nuove creazioni», «opere totali» realizzate con quanto già esistente nella sua produzione.[16] Tali esposizioni si offrono dunque come un «rimescolare le sue carte»,[17] una personale ricerca di accostamenti eloquenti tra le opere che acquistano così un nuovo valore nella lettura integrale della mostra. In effetti, ciò si verifica, ancora, con la personale *Not Afraid of Love* curata da Chiara Parisi e presentata alla Monnaie di Parigi nel 2016.[18] In questo caso l'esposizione è la prima dopo la presentazione dell'opera *America*, che segna l'interruzione del presunto ritiro di Cattelan. Anche in tale occasione, l'artista propone e riflette solo su quanto prodotto in passato, scegliendo di esporre lavori appartenenti al periodo compreso tra il 1989 e il 2011. In un'intervista rilasciata alla rivista *Domus*, al giornalista che osserva come non vi sia «qualcosa di nuovo» in mostra, Cattelan perentoriamente replica: «Certo che sì», chiarendo, subito dopo, come il suo lavoro potrebbe esse-

10 La copertina, rigida e di colore amaranto, presenta il titolo della mostra a tinte oro e, al centro, una stilizzazione dell'opera *Novecento* (1997).

11 Giannella 2015.

12 L'intervista a cura di Candida Morvillo è consultabile sul sito web del quotidiano *Corriere della Sera* (Morvillo 2020).

13 La mostra, a cura di Justyna Wesołowska, è presentata dal 16 novembre 2012 al 24 febbraio 2013. Per maggiori informazioni si veda il catalogo: Cattelan 2012.

14 L'opera era posizionata in modo tale da essere visibile, inizialmente, solo di spalle. Per un aspetto più cronachistico dell'accaduto si rimanda a Pappalardo 2012.

15 Si ricorda qui il volume: Cattelan, Grenier 2011.

16 Il testo è consultabile in Grenier 2019, 110.

17 Grenier 2019, 110.

18 La mostra si tiene dal 21 ottobre 2016 all'8 gennaio 2017. Per l'occasione La Monnaie di Parigi pubblica un opuscolo con le immagini fotografiche della mostra, da inserire alla fine del volume *All* del 2011.

Figura 1 Maurizio Cattelan, *All*. 2011. Veduta della mostra *Maurizio Cattelan: All*. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 4 novembre 2011-22 gennaio 2012. Foto: Zeno Zotti. Courtesy Archivio Maurizio Cattelan

e-ISSN 2385-2720

re entrato in una «dimensione post-oggettuale»,[19] in una dimensione, perciò, in cui l'elemento di novità non risiede necessariamente nella produzione materiale di opere d'arte. Proseguendo, egli sottolinea infatti come la mostra sia «abbastanza sorprendente» e con un'atmosfera lontana da quella di «Torna a casa Lassie».[20] Con queste parole, dunque, l'artista rivendica apertamente l'aspetto creativo dei diversi criteri espositivi e selettivi delle opere, applicati da lui nella realizzazione della mostra. Tale preciso interesse è ovviamente riconducibile alla pratica curatoriale che, negli esempi sopra citati, Cattelan esercita su se stesso. Vale la pena ricordare come questo tipo di attività non sia senza precedenti nella sua carriera, a partire dal suo coinvolgimento nella Biennale di Berlino del 2006, *Of Mice and Men*,[21] curata insieme a Massimiliano Gioni e Ali Subotnick. Ancora prima, dal 2002 al 2005, aveva lavorato con entrambi, sempre a livello curatoriale, inaugurando a New York la Wrong Gallery, spazio no-profit con sede in una vetrina destinata all'allestimento di mostre. Per l'edizione di *Artissima* del 2014,[22] nel pieno quindi del suo periodo di ritiro dall'arte, Cattelan riveste nuovamente i panni del curatore, insieme a Myriam Ben Salah e Marta Papini, presentando la mostra *Shit and Die*,[23] collettiva comprendente le opere di circa cinquanta artisti esposte nella sede di palazzo Cavour a Torino. Chiamato in tale occasione a rispondere su come il suo ruolo di curatore metta in discussione quello di artista, Cattelan rivela che, se da artista ha sempre pensato a ogni suo lavoro come a «un'immagine singola, che funzioni da sola», indipendente dalla mostra in cui è esposta,[24] da curatore egli propone un'intera narrazione, dove «non c'è una visione univoca, solo una serie di punti di vista difficili da sintetizzare in un unico scatto».[25] Tale dichiarazione appare vicina proprio a quanto evidenziato in merito ad *All* e, più in generale, all'approccio allestitivo adottato di lì in avanti nelle sue mostre personali.

Il ruolo di curatore, rivestito soprattutto negli anni che seguono la mostra del 2011, pone un'ulteriore questione, ovvero la densa ed eterogenea attività portata avanti da Cattelan dopo il ritiro.[26] In tale frangente, egli è anche editor della rivista *Toiletpaper* che, pur essendo stata fondata prima del 2011, solo successivamente a questa data vede un'accelerazione significativa della propria attività, soprattutto in ambiti esterni al circuito editoriale. Per citare alcuni esempi, nel maggio 2012 Cattelan e Ferrari partecipano al progetto *Art High Line* di New York, presentando un cartellone raffigurante dieci dita spezzate di due mani ben curate, smaltate di rosso e riportate su uno sfondo blu cobalto. L'intervento viene presentato con il titolo *Toilet*, citando esplicitamente la rivista.[27] Nel settembre dello stesso anno, i due collaborano con il brand di moda di Ennio Capasa, Costume National, presentando una capsule collection di t-shirt e un bomber con stampe raffiguranti pagine della rivista.[28] Ancora, a novembre 2012, esce *BACKUP LORENZO 1987-2012*, titolo del progetto discografico del cantante Jovanotti, le cui copertine propongono il carattere 'surreale' e dai colori vivaci tipico di *Toiletpaper*.

L'avvicendarsi di vari progetti e ruoli di Cattelan permette di leggere la scelta della 'pensione' come l'ennesimo tentativo dell'artista di darsi assente per sfuggire a possibili categorizzazioni.[29] Del resto, proprio nella già citata intervista in cui annuncia il proprio ritiro, egli spiega come tale scelta sia anche un modo per ribadire una certa indipendenza rispetto al sistema dell'arte.[30]

19 L'intervista, a cura di Ivo Bonacorsi, è consultabile sul sito web della rivista *Domus* (Bonacorsi 2016).

20 Bonacorsi 2016. Quest'ultimo è un riferimento al titolo del film *Torna a casa, Lassie!* del 1943, diretto da Fred McLeod Wilcox e tratto dall'omonimo romanzo del 1940 di Eric Knight. Protagonista della storia è un pastore scozzese di nome Lassie che tenta di tornare più volte a casa.

21 Per maggiori informazioni si veda il catalogo dell'esposizione: Cattelan, Gioni, Subotnick 2006.

22 L'edizione della fiera d'arte *Artissima* del 2014 è diretta da Sarah Cosulich Canarutto. La mostra *Shit and Die* si inserisce all'interno del più ampio progetto *One Torino*, rassegna che riunisce cinque progetti espositivi autonomi.

23 Il titolo cita l'opera *One Hundred Live and Die* (1984) di Bruce Nauman in cui l'artista sintetizza cento possibili modi di vivere e morire. Si veda il catalogo: Cattelan, Ben Salah, Papini 2015.

24 L'intervista a cura di Ginevra Bria è consultabile sul sito web della rivista *Artribune* (Bria 2014).

25 Bria 2014.

26 Come nota Massimiliano Gioni, Cattelan ha sempre rivestito più ruoli contemporaneamente. Tuttavia, negli anni del ritiro, sono proprio le attività esterne al circuito artistico a trovare una maggiore centralità. Gioni 2019.

27 Panza 2012.

28 Sini 2012.

29 In riferimento al lavoro di Cattelan, la critica si è espressa a più riprese evidenziando una 'strategia di fuga', intesa come metodo per evitare il confronto con il momento espositivo. Tra le opere che meglio interpretano questa attitudine vale la pena ricordare *Torno Subito* (1989), *Una domenica a Rivara* (1992), *Lavorare è un brutto mestiere* (1993).

30 Pappalardo 2011.

e-ISSN 2385-2720

Figura 2 Maurizio Cattelan, *Him*. 2001. Cera, capelli umani, abito e resina poliestere, 101 × 41 × 53 cm. Veduta dell'installazione Maurizio Cattelan, *Amen*. Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Varsavia, 16 novembre 2012-24 febbraio 2012. Foto: Zeno Zotti. Courtesy Archivio Maurizio Cattelan

Si tratterebbe, quindi, di un espediente per muoversi liberamente e – riprendendo un termine impiegato dalla critica fin dagli esordi dell'artista – «abusivamente» in più settori creativi.[31] Tuttavia, se è vero che tale 'moltiplicazione' dei ruoli assume in questi anni una particolare centralità, è necessario ricordare che essa non è affatto estranea al passato dell'artista; interrogato, infatti, già nel 2005 sulle ragioni del suo impegno trasversale come editor, collezionista, intervistatore e curatore, Cattelan evidenzia come a incuriosirlo sia la «possibilità di cambiare maschera e ruolo per vedere cosa succede».[32] L'attività plurale intrapresa è, in tal senso, anche espressione di un suo interesse per il tema dell'identità e della moltiplicazione dell'io che caratterizza da sempre il suo lavoro.[33]

Quella di Cattelan si rivela pertanto come una posizione volutamente ambigua, poiché è proprio il ritiro dalla scena ad aprire ed evidenziare un ampio campo di possibilità del fare. Presupponendo infatti che si possa cessare di essere artisti, Cattelan sembra chiamare in causa una problematica ontologica sul significato stesso del termine. In questo senso è interessante notare come il suo ritorno all'arte, segnato dall'opera *America*, manchi di comunicazioni ufficiali o spiegazioni; la sua produzione strettamente artistica appare così in un rapporto continuativo e orizzontale con le diverse attività svolte negli anni appena precedenti, riconfermando l'idea del ritiro come mero espediente per una rinnovata libertà.

31 Si ricorda qui la prima intervista rilasciata dall'artista il cui titolo è: «Maurizio Cattelan, un artista abusivo sempre presente», in Pinto 1991.

32 L'intervista, a cura di Andrea Bellini, è consultabile sul sito web della rivista *International Sculpture Center* (Bellini 2005). Tra i diversi ruoli impersonati da Cattelan si ricorda quello di intervistatore. Per maggiori informazioni su tale attività si rimanda alla raccolta delle sue conversazioni in Cattelan et al. 2021.

33 Per un approfondimento sul tema si rimanda a Rossi 2014.

3 «It is heartening to welcome him back…»

> It is heartening to welcome him back from retirement and to present once again such a timely and provocative project.[34]

Con queste parole si conclude il testo a firma del direttore del Museo Guggenheim, Richard Armstrong, posto in apertura alla riedizione del catalogo di *All* per la presentazione dell'opera *America* nel 2016 **[fig. 3]**.[35] L'oggetto provocatorio è il water rivestito in oro 18 carati, installato in uno dei bagni del museo affinché sia utilizzato come ogni altro servizio della struttura. Cattelan interrompe così il suo pensionamento, senza dichiarazioni o spiegazioni, tanto che si perpetua il dubbio sul fatto che sia un ritorno. Cercando di spiegare tale scelta, il critico d'arte e curatore Massimiliano Gioni evidenzia come per l'artista si tratti di una risposta ai «tempi estremi» che richiedono «estreme misure»: quella, appunto, di tornare al lavoro.[36] Secondo tale lettura, *America* rappresenterebbe una presa di posizione contro la deriva del paese che vive l'ascesa di Donald Trump.[37] L'opera assume così una chiara connotazione politica, aspetto non estraneo alla produzione precedente dell'artista. Fin dagli esordi, infatti, è possibile notare come Cattelan colga e rielabori attentamente determinate questioni politiche e sociali, a partire da *Campagna Elettorale* (1989), annuncio pubblicato sul quotidiano *La Repubblica* in cui, a fianco di una foto di Bettino Craxi, è inserita l'iscrizione «Il voto è prezioso. TIENITELO», con cui viene ribaltata la logica comune dell'importanza affidata al voto. Ancora afferente alla sfera politica si ricorda *Untitled* (1994), un ingrandimento della pagina dell'*Avvenire* in cui è riportata la notizia che «Moro è vivo in mano alle BR», insieme alla fotografia che ritrae l'allora Segretario della Democrazia Cristiana con alle spalle il drappo delle Brigate Rosse. Alla stella simbolo dell'organizzazione Cattelan aggiunge la coda di una possibile cometa, un gesto di appropriazione in bilico tra dissacrazione e ironia. Nel corso degli anni Novanta, l'artista si concentra poi sul dilagare della corruzione in Italia, con opere come *I Found My Love in Portofino* (1994), dove una forma di formaggio Bel Paese viene divorata da ratti, e *Bel Paese* (1994), dove lo stesso formaggio diviene un tappeto calpestatile, in cui il territorio italiano appare usurarsi lentamente. Questa attenzione a determinati momenti e questioni legate al contesto sociale e politico contemporaneo è rivolta anche agli Stati Uniti, altro paese che l'artista conosce bene.[38] A tal riguardo, è interessante notare il parallelismo proposto da Spector tra *America* e altre due opere:[39] una, *Frank and Jamie* (2002), due manichini di agenti della polizia a grandezza naturale posti a testa in giù con cui, semplificando molto, Cattelan rovescia un'immagine iconica di potere. L'altra, *Now* (2004), manichino raffigurante John F. Kennedy che riposa in una bara, tesa a rievocare e riattualizzare quel momento drammatico della storia americana. Per Spector, i tre lavori sarebbero accomunati dalla volontà dell'artista di sfidare l'efficacia del mito americano comunemente basato su promesse di prosperità economica, un migliore tenore di vita ed equità sociale.[40] In questo senso *America*, per i suddetti temi affrontati e qualità intrinseche come l'aspetto ironico e provocatorio, sembra porsi perfettamente in linea con la produzione artistica passata di Cattelan. Come nota infatti Grenier, riferendosi proprio a tale opera e alla performance *Untitled* (2016),[41] Cattelan non avrebbe con questi interventi trasformato «la sua traiettoria, né abbozzato una nuova linea creatrice», ma semplicemente ricorda-

34 Spector 2016, 10.

35 Il testo è consultabile in Spector 2016. La seconda edizione di *All* aggiorna il catalogo che ha accompagnato la retrospettiva del 2011-12 al Guggenheim Museum e descrive il ritorno dell'artista alla creazione artistica con *America* dopo il suo ritiro di cinque anni.

36 Massimiliano Gioni evidenzia come l'annuncio del pensionamento trovi un fortunato antecedente in Marcel Duchamp e, ancora, come esso rientri in un'ampia tradizione artistica di rifiuto del lavoro, pur essendo qui svuotata dell'interesse politico e ideologico che connotava tale decisione negli anni Sessanta e Settanta. Gioni, inoltre, osserva come l'intera carriera di Cattelan potrebbe essere letta secondo una relazione tra indolenza e lavoro. Gioni 2019, 102. Su quest'ultimo punto si rimanda anche all'intervista di Hans Ulrich Obrist all'artista (Obrist 2003, 141-54).

37 Gioni 2019, 102.

38 Nell'estate del 1993 Cattelan si trasferisce a New York. L'anno successivo, nel periodo tra maggio e giugno, tiene la prima personale presso la galleria di Daniel Newburg (Bonami 2003, 78).

39 Spector 2021, 150.

40 Spector 2021, 150.

41 La performance, realizzata a Zurigo nel 2016 in occasione di *Manifesta 11*, consisteva nel far percorrere all'atleta paraolimpica Edith Wolf-Hunkeler la superficie del lago di Zurigo. Maggiori informazioni sono consultabili sul sito ufficiale di *Manifesta 11*: `https://m11.manifesta.org/en/artist/cattelan-maurizio.html`.

Figura 3 Maurizio Cattelan, *America*. 2016. Water in oro 18 carati, tubi e flussometro placcati oro. Veduta dell’installazione Maurizio Cattelan, *America*. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2016. Foto: Jacopo Zotti. Courtesy Archivio Maurizio Cattelan

to al mondo che «è sempre vivo».[42] In effetti, avanzando con un’indagine cronologica delle opere, si nota come sempre più l’artista sembri attingere da quanto già realizzato, con un’attitudine tesa a recuperare e ripensare il proprio lavoro, al limite della citazione di se stesso. Del resto, nel periodo di lontananza dall’arte, si è visto come egli abbia affrontato momenti di confronto con la sua stessa produzione passata: gli anni immediatamente successivi ad *America* lo vedono impegnato in importanti mostre personali, tra cui la già citata *Not Afraid of Love*, e rivestire il ruolo di curatore per *The Artist is Present*,[43] progetto espositivo presentato nell’inverno del 2018 presso il Museo Yuz di Shanghai e promosso dalla maison Gucci. In tale occasione, Cattelan figura anche come artista con una nuova opera, *Untitled*, riproduzione della Cappella Sistina in scala 1 a 6. Piuttosto estranea dal punto di vista formale alle modalità solite di lavoro dell’artista, l’opera appare però chiara espressione dell’interesse stesso della mostra, ovvero la simulazione come paradigma culturale e atto creativo. In questo senso, si può riscontrare la sempre più frequente attitudine di Cattelan a dare priorità alla totalità dell’esposizione, piuttosto che alla singola opera. Tale atteggiamento è riconfermato anche da un’ulteriore grande retrospettiva, *Victory is not an Option*, presentata nell’autunno del 2019 alla Blenheim Art Foundation di Woodstock.[44] Per l’occasione, l’artista si misura con gli spazi estremamente connotati del palazzo, risalente al XVIII secolo, esponendo alcune opere iconiche quali *Lessico Familiare* (1989), *La Nona Ora* (1999), *Him* (2001), *Novecento* (1997), *We* (2010) *e Mini me*

42 Gioni 2019, 110.

43 Il titolo della mostra è una citazione della performance *The Artist Is Present* di Marina Abramović realizzata presso il MoMA di New York dal 14 marzo al 31 maggio 2010. Maggiori informazioni sono consultabili sul sito ufficiale della casa di moda Gucci: https://www.gucci.com/it/it/st/stories/people-events/article/2018-the-artist-is-present.

44 Informazioni generali sulla mostra sono consultabili sul sito ufficiale di Blenheim Art Foundation: https://blenheimart-foundation.org.uk/exhibitions/maurizio-cattelan/. In occasione della mostra è stato pubblicato il catalogo: *Victory Is Not An Option* 2019.

e-ISSN 2385-2720

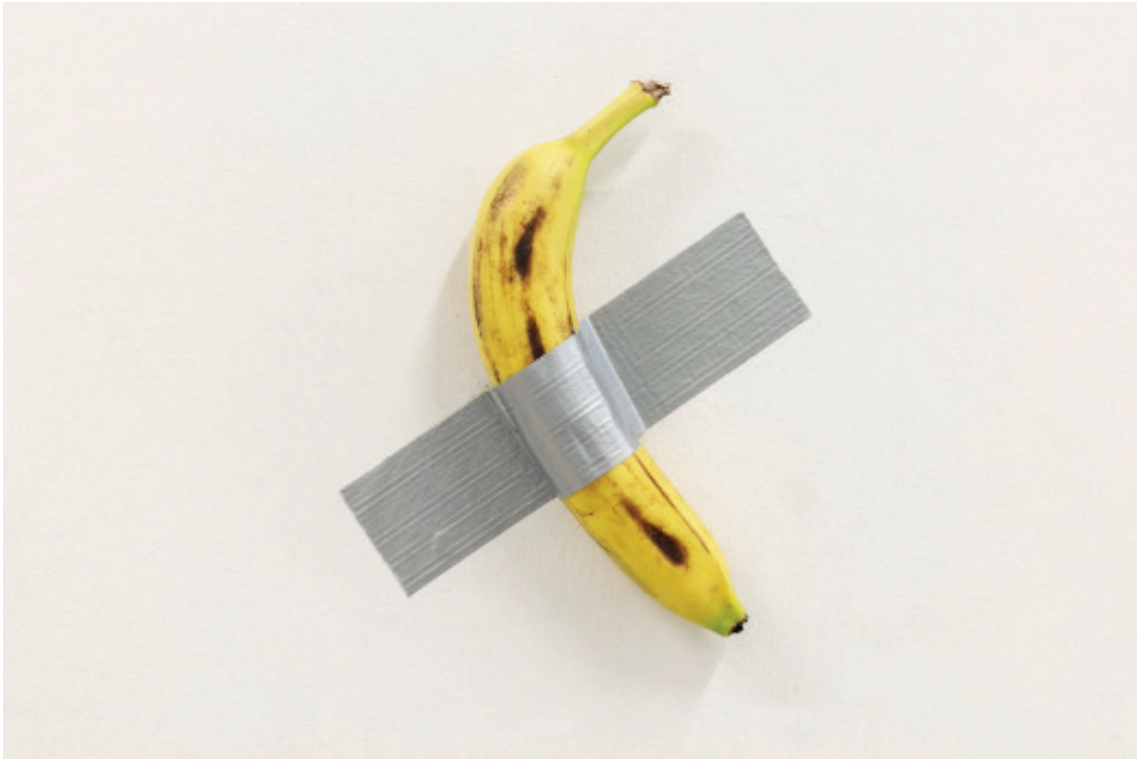



Figura 4 Maurizio Cattelan, *Comedian*. 2019. Banana, nastro adesivo, dimensioni variabili. Foto: Zeno Zotti. Courtesy Archivio Maurizio Cattelan

(1999). Sono inoltre nuovamente installate *America*, completamente funzionante come era stata al Guggenheim, e la sopracitata *Untitled*.[45] Ancora una volta, Cattelan sembra sondare i nuovi possibili significati che le sue opere assumono nel dialogo inedito tra di loro e in relazione con un diverso spazio. Egli mette a punto quella che si presenta come l'ennesima 'opera d'arte totale', una mostra che nella sua integrità esplora temi precisi, qui evocati anche dal luogo stesso che la ospita: la nazionalità, la ricchezza, la guerra e il potere della personalità. È necessario evidenziare che, per la prima volta dopo *All*, tra le già citate opere ve ne sono anche di nuove: l'esposizione prende infatti il titolo dall'installazione che apre il percorso espositivo, una passerella di bandiere Union Jack che conduce all'ingresso del palazzo, e che suggerisce una riflessione sui simboli nazionali. Ancora, sono presentate *We'll Never Die*, scultura in marmo raffigurante il braccio di Giovanna d'Arco con in mano una bandiera,[46] *Glory Glory Hallelujah*, tre teschi di cavalli con indosso armature d'oro montate sul muro, ed *Ego*, un coccodrillo in tassidermia pendente dal soffitto. Tali nuove opere risultano accomunate dalle stesse tematiche affrontate, più in generale, dall'intera mostra: all'idea di un'opera che ha valore di per sé sembra, infatti, sostituirsi una sua lettura in relazione alla totalità dell'esposizione, secondo una dinamica non dissimile da quella verificatasi in più occasioni proprio a partire da *All*. Le altre opere presentate non sono poi altro che nuove versioni di opere già esistenti, come *Oliver*, scultura di un senzatetto che dorme nella riproduzione della Cappella Sistina,[47] e *Untitled*, una ver-

45 L'opera qui è però rubata nelle prime ore di apertura della mostra. L'accaduto diviene subito un fatto di cronaca, si veda l'articolo «Rubato 'America', il celebre water d'oro da 18 carati di Maurizio Cattelan» sul sito web del quotidiano *Il Sole 24 Ore* (14 settembre 2019).

46 L'opera è una copia monumentale del dettaglio della statua equestre di Giovanna d'Arco realizzata dallo scultore francese Emmanuel Frémiet nel 1874.

47 Dagli anni Novanta Cattelan rivolge particolare attenzione alla figura del senzatetto. A tal proposito, si ricordano opere come *Andreas e Mattia* (1996) e *Kenneth* (1998).

e-ISSN 2385-2720

Figura 5 Maurizio Cattelan, *Untitled*. 1999. Offset print, 192 × 258 cm.
Performance alla Galleria Massimo De Carlo, Milano, Italia, 1999. Foto: Armin Linke. Courtesy Archivio Maurizio Cattelan

e-ISSN 2385-2720

sione in oro del lavoro omonimo del 2009, che presenta un profilo umano coperto con uno stivale in gomma nera. Infine, una versione monumentale di *Daddy, Daddy*, proposta per la prima volta al Guggenheim nel 2008, è lasciata ora galleggiare nella fontana all'aperto del palazzo. Considerati il periodo di pausa dell'artista, le modalità con cui lavora alle sue retrospettive fino a questo momento e l'esiguità delle opere prodotte dopo *America*, significativa è la scelta di presentare ben sette opere nuove. Dal punto di vista della produzione artistica, Cattelan appare infatti nuovamente operativo e prolifico. Nel dicembre dello stesso anno presenta *Comedian* **[fig. 4]**, una banana attaccata al muro con del nastro adesivo ed esposta ad Art Basel Miami Beach nello stand della galleria Perrotin. Anche in tale circostanza, l'opera mostra i caratteri tipici della produzione catteliana ed è evidente come l'artista guardi alla sua produzione passata, più precisamente ad *A Perfect Day* (1999) **[fig. 5]** in cui, con lo stesso nastro, aveva appeso alla parete della galleria il suo proprietario Massimo De Carlo. Oltre alla vicinanza formale e al medesimo gusto per la provocazione, le due opere condividono una stessa tensione a svelare le dinamiche e le strutture che governano il sistema dell'arte. Se da una parte si assiste a un ribaltamento di ruoli tra gallerista e artista e, quindi, del loro rapporto di potere, dall'altra *Comedian* avanza una riflessione sul concetto di valore attribuito ai manufatti artistici, derivante dal contesto in cui gli stessi sono presentati.[48]

Avvicinandosi nel tempo, tali frequenti rimandi ai lavori precedenti risultano sempre più puntuali ed evidenti. È il caso delle opere realizzate in occasione delle due recenti mostre che concludono questa indagine: *Breath Ghosts Blind*[49] e *YOU*.[50] La prima, curata da Roberta Tenconi e Vicente Todolì, conta un totale di tre nuove opere omonime: il percorso espositivo si apre con *Breath* **[fig. 6]**, scultura in marmo di Carrara raffigurante un uomo in posizione fetale affiancato da un cane, entrambi dormienti. Come nota Spector nel suo contributo al catalogo della mostra, sia la figura umana, così posizionata a terra, sia quella del cane trovano precedenti significativi nella produzione catteliana già dalla seconda metà degli anni Novanta.[51] Chiari riferimenti sono *Andreas e Mattia* (1996) o *Gerard* (1999), opere raffiguranti alcuni clochard, mentre l'elemento del cane è presente in più lavori come *Good Boy* (1998), dove l'animale in tassidermia è posizionato su una sedia[52] e, ancora, *Sparky* (1999), lapide che accompagna il ricordo commemorativo di un cane domestico.[53] Per quest'ultima Cattelan aveva già impiegato il marmo, una scelta che trova un ulteriore antecedente, ad esempio, nella scultura *L.O.V.E*, raffigurante una mano con il dito medio alzato e le restanti dita mozzate, presentata nel centro di Piazza degli Affari a Milano in occasione della sua mostra personale tenuta a Palazzo Reale nel 2010.[54] Proseguendo per le navate centrali dell'Hangar, lo spazio apparentemente vuoto è abitato da piccioni imbalsamati appoggiati alle architetture: *Ghosts* **[fig. 7]** è una dichiarata rielaborazione di *Tourists*, presentata nel 1997 nel Padiglione italiano della 47. Esposizione internazionale d'arte di Venezia, con cui l'artista suggeriva l'analogia tra gli stormi di piccioni che invadono Venezia e i visitatori della Biennale. La stessa opera si ritrova nuovamente esposta, ma in una diversa versione, nel 2011, in occasione della 54. Esposizione internazionale d'arte di Venezia, con il titolo *Others*, e con un aumento del numero di piccioni imbalsamati da duecento a duemila. Per la mostra da Pirelli HangarBicocca, l'artista ha infatti evidenziato come, in quest'ultima versione, *Ghosts* rifletta sulle modalità con cui nella società contemporanea siamo «costantemente sorvegliati» in un rapporto in cui ignoriamo «se siamo il soggetto o

48 Entrambi gli interventi sono riconducibili all'interesse generale di Cattelan per l'intero apparato dell'arte, tema che indaga a partire già dai primi anni Novanta. Si ricordano opere come *Tarzan & Jane* (1993), *Errotin, le vrai lapin* (1995), *Georgia on my Mind* (1997) e *Untitled* (1998). Per una possibile lettura di *Comedian* si rimanda invece a Quaranta 2020.

49 Per maggiori informazioni si veda il catalogo della mostra: Tenconi, Todolì 2021.

50 Immagini e comunicato stampa della mostra sono disponibili al sito della galleria https://www.massimodecarlo.com/exhibition/553/you. Per la necessaria brevità del testo, chi scrive ha preferito prendere in esame le due mostre e non entrare nel merito della recente personale dell'artista *Maurizio Cattelan: The Last Judgement* presentata dal 2 novembre 2021 al 2 febbraio 2022 al Center for Contemporary Art di Pechino. Si segnala, tuttavia, che anche quest'ultima risulta riconducibile alla tendenza fin qui delineata. Per una panoramica sulla mostra si rimanda al sito internet dell'istituzione https://ucca.org.cn/en/exhibition/maurizio-cattelan/.

51 Spector 2021, 128-59.

52 Spector 2021, 158.

53 Spector 2021, 158.

54 La mostra dal titolo *Maurizio Cattelan. Contro le ideologie* è curata da Francesco Bonami e presentata al Palazzo Reale di Milano dal 24 settembre al 24 ottobre 2010. *L.O.V.E*. accompagna la mostra e inizialmente prevede un'esposizione di due settimane, dal 24 settembre al 3 ottobre dello stesso anno.

e-ISSN 2385-2720

Figura 6 Maurizio Cattelan, *Breath*. 2021. Marmo di Carrara, figura umana: 40 × 78 × 131 cm, cane: 30 × 65 × 40 cm. Veduta dell'installazione Maurizio Cattelan, *Breath Ghosts Blind*, Pirelli HangarBicocca, Milano 2021. Foto: Agostino Osio. Courtesy l'artista, Marian Goodman Gallery e Pirelli HangarBicocca, Milano

l'oggetto di quello che sta accadendo».[55] A chiudere il percorso espositivo è *Blind* **[fig. 8]**, opera che rievoca iconograficamente l'attacco terroristico alle Torri Gemelle di New York avvenuto l'11 settembre 2001. Nuovamente, è possibile rintracciare più rimandi alla produzione passata dell'artista: innanzitutto l'intersezione tra il parallelepipedo e l'aereo da un punto di vista formale ricorda una croce, elemento che in più occasioni ha suscitato l'attenzione di Cattelan.[56] Tuttavia, per le modalità di approccio al tema, ben più chiaro riferimento sembra essere l'opera *Lullaby* (1994), installazione realizzata raccogliendo le macerie del Padiglione d'arte contemporanea di Milano, andato distrutto a seguito dell'attentato terroristico di stampo mafioso avvenuto il 27 luglio 1993 e in cui morirono cinque persone.[57] In entrambe le opere Cattelan riflette su una ferita storica e sul senso di perdita collettiva, ma rielabora anche un'esperienza personale. Nell'intervista rilasciata in occasione della mostra del 2021, infatti, si legge come per *Lullaby* il suo «unico sentimento» fosse quello di aver vissuto in prima persona tale evento, «il dire di esserci in una cosa che riguardava tutti».[58] Come racconta Cattelan, anche *Blind* nasce da una simile riflessione su una vicenda biografica:

> Ero a New York il giorno dell'attacco alle Twin Towers e mi stavo imbarcando su un volo. Sono dovuto tornare a casa a piedi dall'aeroporto di LaGuardia, ci ho messo ore e quello che ho visto mi è rimasto dentro […] continuo a portare con me il ricordo di quell'evento che mostrava la fragilità della nostra condizione umana.[59]

55 Cattelan in Tenconi, Todolì 2021, 86.

56 Si ricordano ad esempio le seguenti opere: *Cattelan* (1994), *Untitled (Croce Rossa)* (1997) e *Untitled* (2007).

57 L'opera è esposta per la prima volta nel 1994 in occasione della prima mostra personale dell'artista all'estero, tenuta presso la Laure Genillard Gallery di Londra.

58 Cattelan in Tenconi, Todolì 2021, 90.

59 Cattelan in Tenconi, Todolì 2021, 90.

Figura 7 Maurizio Cattelan, *Ghosts*. 2021. Piccioni in tassidermia, dimensioni ambientali. Veduta dell'installazione Maurizio Cattelan, *Breath Ghosts Blind*, Pirelli HangarBicocca, Milano, 2021. Foto: Zeno Zotti. Courtesy l'artista, Marian Goodman Gallery e Pirelli HangarBicocca, Milano

Breath Ghosts Blind è presentata come una drammaturgia interessata alle questioni esistenziali, al ciclo della vita, dalla nascita all'idea di perdita collettiva.[60] Todolì evidenzia come Cattelan lavori tramutando «l'intera architettura di un museo in un'esperienza psicologica»[61]: l'artista offre una lettura unitaria della mostra, presentando le tre opere «come i capitoli di un film o gli atti di una pièce teatrale, come se il loro stare insieme ne amplificasse il significato».[62] A tal proposito, il curatore ribadisce come la mostra sia da intendersi in termini di narrazione, riconfermando così l'idea di esposizione che nella sua totalità si fa opera d'arte in sé.

Nel marzo 2022, infine, presso la Galleria Massimo De Carlo è presentata la mostra *YOU*, che ha per protagonista un solo manichino impiccato, raffigurante l'artista scalzo, con in mano un mazzo di fiori e vestito con un completo blu, che dondola dal soffitto del bagno della sede di Casa Corbellini-Wassermann a Milano **[fig. 9]**. In un discorso teso a dimostrare la tendenza di Cattelan ad attingere da quanto già fatto, appare rilevante evidenziare che una versione simile della stessa opera viene esposta l'anno prima a Londra, presso Luxembourg + Co, in occasione della mostra collettiva *Lost in Italy* curata da Francesco Bonami.[63] *YOU* rievoca facilmente *Untitled* (2004), installazione composta da tre manichini con sembianze di bambini, impiccati all'albero di piazza XXIV Maggio a Milano.[64] Un singolare antecedente formale è inoltre rappresentato da *La rivoluzione siamo noi* (2000), opera in cui un manichino dalle sembianze dell'artista è appeso a un appendiabiti con una

60 Tenconi, Todolì 2021, 80-1.

61 Tenconi, Todolì 2021, 80.

62 Tenconi, Todolì 2021, 81.

63 Il manichino, autoritratto di Cattelan, risultava appeso a un'asta di bandiera, all'interno di uno spazio pubblico.

64 L'installazione, commissionata dalla Fondazione Nicola Trussardi e patrocinata dal Comune di Milano, è rimasta aperta solo un giorno – il 5 maggio – a causa delle proteste dei cittadini e di alcune forze politiche locali.

Figura 8 Maurizio Cattelan, *Blind*. 2021. Resina, legno, acciaio, alluminio, polistirene, pittura 1,695 × 1,300 × 1,195 cm. Veduta dell’installazione Maurizio Cattelan, *Breath Ghosts Blind*, Pirelli HangarBicocca, Milano, 2021. Foto: Zeno Zotti. Courtesy l’artista, Marian Goodman Gallery e Pirelli HangarBicocca, Milano

postura simile a quella di *YOU*. Del resto, molte sono le opere in cui protagonista è lo stesso Cattelan, mentre il tema della morte, costante nella sua pratica artistica, risulta essere già indagato con l’espediente della propria figura. A tal proposito, vale la pena ricordare *We* (2010), opera costituita da due statue iperrealiste che lo rappresentano sul letto di morte e con cui l’artista inscena il proprio decesso, in un gioco di sdoppiamento in due figure gemelle.[65] Curiosamente, la stessa mostra *All* può essere letta in termini di ‘morte dell’artista’, non solo per il contesto in cui si colloca, quello appunto di un abbandono della scena artistica, ma soprattutto per la scelta del titolo: è infatti interessante evidenziare come quest’ultimo recuperi puntualmente l’opera del 2007, *All*, costituita da nove sculture in marmo raffiguranti salme interamente coperte da un telo, così come avviene subito dopo un decesso.[66] La stessa idea di morte del Cattelan-artista è suggerita poi dalla contemporanea fotografia scattata da Ferrari e pubblicata nella copertina dell’*Autobiografia non autorizzata* di Francesco Bonami: l’artista è qui ritratto mentre cammina a passo svelto, con sotto il braccio una pietra tombale su cui si legge «The End»[67]. Nell’evidenziare tali coincidenze non si può non ricordare la mostra *Maurizio Cattelan is Dead. Life & Work, 1960-2009* presentata dal collettivo curatoriale Triple Candie a New York nel 2009, due anni prima, quindi, rispetto al ‘pensionamento’ dell’ar-

65 Per alcune considerazioni sull’opera si rimanda a Gioni 2017.

66 La ‘citazione’ del titolo dell’opera, impiegata per intitolare una mostra, si può leggere come un’ulteriore espressione di quello ‘sguardo all’indietro’ evidenziato fin qui. Essa si pone infatti come un precedente rispetto a quanto accadrà anche in seguito, ad esempio con la personale *Not Afraid of Love*, il cui titolo riprende l’opera omonima del 2000.

67 Bonami 2011

e-ISSN 2385-2720

Figura 9 Maurizio Cattelan, *YOU*. 2021. Silicone, platino, fibra di vetri epossidica, acciaio inox, capelli veri, abbigliamento, corda di canapa e fiori, 140 × 40 × 25 cm. Veduta dell'installazione Maurizio Cattelan, *You*, MASSIMODECARLO, Milan/Lombardia. Foto: Zeno Zotti, Courtesy l'artista e MASSIMODECARLO

tista. Pensata come una dettagliata retrospettiva, autonoma rispetto al volere o possibile autorizzazione dell'artista, l'esposizione non includeva opere d'arte originali ma riproduzioni di alcuni lavori di Cattelan.[68] Pur non essendo direttamente coinvolto, quest'ultimo è a conoscenza della mostra e, dati i successivi sviluppi del suo lavoro, è difficile credere che non ne sia stato suggestionato.[69] Ciò appare ancor più ipotizzabile se si considera la tendenza dell'artista ad attingere tanto da altri artisti, quanto dalla produzione più *pop* della cultura contemporanea.[70]

Tali considerazioni portano dunque al punto di partenza, alla mostra *All* e all'apparente abbandono del mondo dell'arte, uno snodo nella carriera di Cattelan che inaugura un differente approccio alla creazione, spesso contraddistinto, come si è dimostrato, da riprese e citazioni dal proprio passato artistico. Resta dunque da chiedersi se quel ritorno all'arte, tanto ambiguo quanto il suo 'addio', non possa leggersi come una ripresa pressoché fittizia della sua attività, dal momento che quest'ultima vede certamente una nuova produzione oggettuale ma mancante di elementi originali e innovativi rispetto alla fase precedente. Quest'ultima riflessione si inserisce, tuttavia, in una situazione ancora corrente dinanzi alla quale, ad oggi, non è possibile giungere a conclusioni.

68 Si rimanda al catalogo Bancroft, Nesbett 2012.

69 In catalogo Cattelan è ringraziato per aver visitato la mostra.

70 Tale caratteristica è stata in più occasioni evidenziata dalla critica associando la figura di Cattelan a quella del 'ladro'. A tal proposito si rimanda a: Cattelan, Gioni 2011; Gioni, Karen 2022, 7-39. Per una lettura sull'uso più generale delle immagini da parte di Cattelan si veda invece Quaranta 2012.

e-ISSN 2385-2720

Bibliografia

Bancroft, S; Nesbett, P. (2012). *Maurizio Cattelan Is Dead, Life & Work, 1960-2009*. Philadelphia.
Bellini, A. (2005). «Un Intervista con Maurizio Cattelan». *International Sculpture Center*, 1 settembre. https://sculpturemagazine.art/un-intervista-con-maurizio-cattelan/.
Bonacorsi, I. (2016). «Not Afraid of Love». *Domus*, 7 novembre. https://www.domusweb.it/it/interviste/2016/11/07/maurizio_cattelan_not_afraid_of_love.html.
Bonami, F. (2011). *Maurizio Cattelan. Autobiografia non autorizzata*. Milano.
Bonami, F. et al. [2000] (2003). *Maurizio Cattelan*. London.
Bria, G. (2014). «Shit and Die. Parla Maurizio Cattelan», *Artribune*, 2 novembre. https://www.artribune.com/attualita/2014/11/shit-and-die-parla-maurizio-cattelan/.
Cattelan, M. (2012). *Maurizio Cattelan Amen = Catalogo della mostra* (Varsavia, Center of Contemporary Art Zamek Ujazdowski, 16 novembre 2012-24 febbraio 2013). Varsavia.
Cattelan, M. (2018). *Maurizio Cattelan the artist is present = Catalogo della mostra* (Shanghai, Yuz Museum, 11 ottobre-14 dicembre 2018). Shanghai.
Cattelan, M.; Ben Salah, M.; Papini, M. (a cura di) (2015). *Shit and Die = Catalogo della mostra* (Torino, Palazzo Cavour, 14 novembre 2014-11 gennaio 2015). Bologna.
Cattelan, M. et al. (2021). *Index*. Milano.
Cattelan, M; Gioni, M. (2011). *The Taste of Others*. Paris.
Cattelan, M; Gioni, M; Subotnick, A. (Hrsgg) (2006). *Von Mäusen und Menschen. Of Mice and Men. 4. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst*. Berlin.
Cattelan, M; Grenier, C. (2011). *Le saut dans le vide*. Paris.
Giannella, D. (2015). «All Maurizio Cattelan». *Flash Art*, 29 July. https://flash---art.it/article/all-maurizio-cattelan/.
Gioni, M. (2017). «Maurizio Cattelan. Infiniti noi». *Flash Art*, 7 febbraio. https://flash---art.it/article/maurizio-cattelan-infiniti-noi/.
Gioni, M. (2019). «Anni senza arte: Maurizio Cattelan e la fine del lavoro». Grazioli, Trevisan 2019, 96-102.
Gioni, M; Karen, M. (2022). *Maurizio Cattelan. 2000 Words*. Athens.
Grazioli, E; Trevisan, B. (a cura di) (2019). *Maurizio Cattelan*. Macerata.
Grenier, C. (2019). «Appuntamento con la storia». Grazioli, Trevisan 2019, 109-21.
«"Lost in Italy" Luxembourg + Co / Londra». *Flash Art*, 25 giugno 2021. https://flash---art.it/2021/06/lost-in-italy-luxembourg-co-london/.
Marcadent, S. (2016). «L'immagine mediata. Maurizio Cattelan e i progetti editoriali Permanent Food e Toilet Paper». *I Castelli di Yale*, 4(1), 140-7.
Morvillo, C. (2020). «Maurizio Cattelan compie 60 anni: 'Il mio debutto? Quando falsificai la firma di papà'». *Corriere della Sera*, 21 settembre. https://www.corriere.it/cronache/20_settembre_21/maurizio-cattelan-compie-60-anni-il-mio-debutto-quando-falsificai-firma-papa-9dd6e7b4-fb7a-11ea-a2be-cc6f2f2b148b.shtml.
Obrist, H.U. (2003). *Interviews*, vol. 1. Milan.
Pappalardo, D. (2011). «Cattelan: addio all'arte basta pupazzi, mi ritiro». *La Repubblica*, 1 aprile. https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/04/01/cattelan-addio-allarte-basta-pupazzi-mi-ritiro.html.
Pappalardo, D. (2012). «Cattelan: perché ho portato Hitler nel ghetto di Varsavia». *La Repubblica*, 30 dicembre. https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/12/30/cattelan-perche-ho-portato-hitler-nel-ghetto.html.
Panza, F. (2012). «Cattelan a New York». *Corriere della Sera*, 30 maggio. https://fattoadarte.corriere.it/2012/05/23/cattelan-a-new-york/.
Pinto, R. (1991). «Maurizio Cattelan, un artista abusivo sempre presente». *Flash Art*, 164, 82-3.
Quaranta, D. (2012). «When an Image Becomes a Work. Premesse a un'iconografia di Cattelan». *Flash Art*, 25 gennaio. https://flash---art.it/2012/01/when-an-image-becomes-a-work-premesse-a-uniconografia-di-cattelan-1/.
Quaranta, D. (2020). «La commedia delle immagini». *Flash Art*, 8 aprile. https://flash---art.it/article/la-commedia-delle-immagini-maurizio-cattelan/#_edn15.
Rossi, V. (2014). «Maurizio Cattelan, il doppio». *Ricerche di S/Confine*, 5(1), 9-38. https://www.ricerchedisconfine.info/V-1/ROSSI.htm.
«Rubato 'America', il celebre water d'oro da 18 carati di Maurizio Cattelan». *Il Sole 24 Ore*, 14 settembre 2019. https://www.ilsole24ore.com/art/rubato-america-water-d-oro-maurizio-cattelan-ACNqQRk.
Sini, B. (2012). «Toilet Paper e Costume National». *Vogue*, 20 giugno. https://www.vogue.it/magazine/notizie-del-giorno/2012/06/toilet-paper-e-costume-national.
Spector, N. (2021). «Blind to What?». Tenconi, Todolì 2021, 126-59.
Spector, N. (a cura di) [2011] (2016). *Maurizio Cattelan: All = Catalogo della mostra* (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 15 settembre 2016-15 settembre 2017). New York.
Tenconi, R.; Todolì, V. (a cura di) (2021). *Maurizio Cattelan. Breath Ghosts Blind = Catalogo della mostra* (Milano, Pirelli HangarBicocca, 13 luglio 2021-20 febbraio 2022). Milano.
Verzotti, G. (a cura di) (1999). *Maurizio Cattelan = Catalogo della mostra* (Torino, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 25 settembre 1997-18 gennaio 1998). Milano.
Victory Is Not An Option = Exhibition catalogue (Woodstock, Blenheim Art Foundation, 12 September-27 October 2019) (2019). Woodstock.

Alia Itinera

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti

Nuova serie 4 – Vol. 31 – Dicembre 2022

«Chi si aspetterebbe un Pordenone a Gallipoli?»

Floriana Conte
Università degli Studi di Foggia, Italia

Abstract The *Saint Francis of Assisi with three angels crowning him in a day landscape and two donors in prayer* has been known at least since the end of the seventeenth century in the church of San Francesco in Gallipoli, in the province of Lecce (currently the *Saint Francis* is relocated in the Diocesan Museum, section of Gallipoli "Mons. Vittorio Fusco"). In 1951 Giovanni Urbani brought it to the national attention of art history studies as the work of one of Titian's greatest contemporaries, Giovanni Antonio de' Sacchis, known as Pordenone, based on an intuition of Sabino Jusco. Yet the provenance of the higher quality sixteenth-century work in a church in the Salento area remains mysterious. The direct inspection of the *Saint Francis*, including recent exhibitions and restoration interventions, made it possible to re-examine in depth or for the first time the issues concerning the genesis, chronology, paths and commissioning of the painting.

Keywords Pordenone. Exhibitions. Guides. Attribution. Restoration.

1

Sullo scorcio degli anni Cinquanta del Novecento Cesare Brandi, 'pellegrino di Puglia', registra nel suo diario di viaggio la presenza eccentrica, in un piccolo attracco portuale meridionale, di una tavola del pittore che fu concorrente di Tiziano.

> Ci sono alcune cose da vedere, oltre la Fonte greca: un quadro del Pordenone, nella Matrice, sbalestrato chi sa come in questa ultima sede salentina. L'incontro solitario con qualche pittura veneziana di buonissimo conto fa ancora più Italia che Venezia: nel senso che mette a nudo l'ordito di una civiltà che non ebbe barriere nelle divisioni politiche e si distese su tutta l'Italia come se la irrigasse. Un Pordenone: chi si aspetterebbe un Pordenone a Gallipoli? […] Se Gallipoli non fosse in Italia […], che ci si troverebbe, oltre i fabbricanti di quelle meravigliose nasse […] che parevano lo scheletro di un mappamondo gigantesco […]? Queste nasse, si troverebbe, e dei pesci arrostiti. Invece qui siamo in Italia, e si intoppa anche in un Pordenone. Mille volte preferibile che incontrarlo in una Galleria, dove c'è di meglio, e quella pittu-

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2022-06-06
Accepted 2022-09-26
Published 2022-12-20

Open access

Citation Conte, F. (2022). "Chi si aspetterebbe un Pordenone a Gallipoli?". *Venezia Arti*, n.s., 31, 131-148.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2022/08/007

Figura 1 Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *San Francesco d'Assisi con tre angeli che lo incoronano in un paesaggio diurno e due donatori in preghiera*. *Ante* 1516. Olio su tavola di pioppo, 245 × 148 × 5 cm con listello. Gallipoli, Museo diocesano «Mons. Vittorio Fusco». Fotografia del 2016, precedente la pulitura

e-ISSN 2385-2720

ra è un po' untuosa, consanguinea, ma quale diverso livello, di quella di Tiziano.[1]

Quando Brandi scrive, è attribuita al Pordenone una sola altra opera collocata nel territorio regionale pugliese, conosciuta dal 1919: la *Madonna in trono col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Francesco in un paesaggio* in Santa Maria la Nova a Terlizzi[2] (chiesa con un certo tasso di presenze 'lombardo-venete' cinquecentesche: conserva anche una malconcia versione della Natività che Giovan Gerolamo Savoldo ha licenziato anche per la cappella Bargagni della chiesa di San Barnaba a Brescia e per la chiesa di San Giobbe a Venezia).[3] Si tratta di alcuni dei numerosi lasciti figurativi dei rapporti politici ed economici che segnano i territori di pertinenza veneziana e la costa pugliese, tra XV e XVI secolo.

Il *San Francesco* di Gallipoli **[fig. 1]** gode di fortuna locale immediata in chiese dell'Ordine francescano, nella stessa città portuale e nell'attuale provincia di Lecce. A Gallipoli, nella chiesa già delle Clarisse (ora di San Giuseppe), poco distante a piedi dalla chiesa di San Francesco, esiste una copia in scala 1:1 del san Francesco in sacra conversazione con santa Chiara, i santi Pietro e Paolo e una Madonna col Bambino tra angeli musicanti; la pala è attribuita al gallipolino Gian Domenico Catalano **[fig. 3]**.[4] A Taviano, nella chiesa dei Frati Minori Riformati, già dedicata a sant'Antonio di Padova dal 1643 (oggi intitolata alla Beata Vergine Maria Addolorata), sull'altare di san Francesco c'è una copia anonima **[fig. 2]**, priva delle figure in preghiera inginocchiate.[5] A Campi Salentina, nella chiesa di San Francesco d'Assisi, c'è un'altra copia che la tradizione locale attribuisce a Tiziano **[fig. 4]**.[6]

Ma come è arrivata una pala autografa del Pordenone, per giunta di altissima qualità, su un altare di una chiesa di Gallipoli? E l'attribuzione accettata da Brandi è tradizionale o moderna e attraverso quali fonti è tramandata? Qua affronto solo tali questioni, rimandando per ragioni di spazio a un ulteriore lavoro la discussione su fatti conservativi, iconografici, iconologici, cronologici notevolmente complessi.

I referti cinquecenteschi riguardanti il Pordenone non parlano della tavola né di opere dell'artista per il meridione d'Italia. Negli archivi sul territorio oggi salentino non si rinvengono fonti dirette, contemporanee dell'artista di Pordenone, che fu attivo soprattutto nei territori all'epoca considerati genericamente 'lombardi'.[7] Va anche tenuto in conto che i documenti cinquecenteschi relativi ai contatti spesso tumultuosi con le città portuali pugliesi tra Quattrocento e Cinquecento sembrano essere andati distrutti dai veneziani nel 1530, al termine della dominazione dei porti di Mola di Bari, Monopoli, Trani, Brindisi, Otranto e della stessa Gallipoli.[8]

Nel Seicento (vedi *supra*) la fama del Pordenone è sostanzialmente appannata, tanto che Giovanni Battista Mola da Coldrerio (padre del più celebre pittore Pier Francesco) redige a Roma una biografia del Pordenone «a beneficio di studiosi che non lo sanno», in una silloge dedicata ad arti-

Ringrazio, per aiuti di vario tipo, Rosa Affatato, Claudio Grenzi, Regina Poso, Saverio Russo, Marco Tanzi, e in particolare le restauratrici Angela Laterza e Anna Scagliarini. Lavoro sul tema di questo articolo dal 2013 ma ho rispettato la consegna, assunta con le restauratrici, di pubblicare i risultati delle mie ricerche solo dopo la conclusione dell'intervento conservativo sulla tavola.

1 Brandi [1960] 2002, 82-3 (scheda «Gallipoli», 81-3). Lo studioso dichiara (81) di avere visitato Gallipoli più di una volta: effettivamente il primo articolo apparso su una rivista riguardante la città salentina risale a Brandi 1951. Altri articoli, confluiti in Brandi [1960] 2002, sono stati pubblicati dopo il 1951 (http://www.cesarebrandi.org/bibliografia/completa_tematico_periodici.htm). Il passo a testo è antologizzato anche in Semeraro 2016, 124-5.

2 L'attribuzione si deve a Salmi (1919, 177-81), che non parla del *San Francesco* a Gallipoli.

3 Su cui esiste la scheda di Barbone Pugliese 2012b.

4 Galante (2004, 13-14, 20-1, 99) scheda la tela, registrandone la tecnica a olio (ma senza le misure che io stessa non ho potuto rilevare di persona per la collocazione di difficile accesso nell'ambiente in cui si trova), e ne registra la datazione al 1590.

5 Rinvio a Galante (2004, 148), che riporta una fotografia a colori della tela schedandola come una «modesta copia […] nella forma aggiornata dal Catalano», e alle notizie inserite sul sito del Comune di Taviano: https://www.comune.taviano.le.it/vivere-il-comune/territorio/da-visitare/item/chiesa-della-beata-vergine-maria-addolorata?category_id=11516.

6 Cf. Serio 1963, 519-20 e nota 1; Vetrugno 1997: la cappella di San Francesco d'Assisi con un altare maggiore in pietra sarebbe costruita da un certo don Vincenzo Bari agli inizi del XVII secolo.

7 La città di Pordenone viene conquistata da Venezia nel 1508, poi nel marzo 1514 viene riannessa ai territori friulani dai D'Alviano, vicini al pittore (cf. Pieri 1960; Boni De Nobili 2013, 21). Un'ispezione dell'inventario degli archivi notarili voll. 28.812 (1542-1896) relativo a Gallipoli in ASL si è rivelata inutile, probabilmente anche per via della cronologia troppo tarda. Anche l'ASDG conserva una sola busta sulla chiesa di San Francesco, officiata fino al 1597 dai Francescani Minori Osservanti, con materiali la cui cronologia comincia dal 1661 (si tratta di una Fede del padre Guardiano di quel periodo).

8 Vedi l'ormai datato Guerrieri 1904 e Gullino 1996. Si veda anche, in generale, Mallet 1996: «Nel gennaio 1530 Carlo V fu incoronato a Bologna, a conferma dell'influenza imperiale sugli affari d'Italia, e Venezia accettò l'investitura delle città di Terraferma, rinunciando a quelle romagnole e ai porti pugliesi».

e-ISSN 2385-2720

Figura 2 Anonimo, *San Francesco d'Assisi con tre angeli che lo incoronano in un paesaggio diurno*. *Ante* 1643. Olio su tela. Taviano, chiesa Beata Vergine Maria Addolorata

Figura 3 Gian Domenico Catalano, *Madonna col Bambino tra angeli musicanti e i santi Pietro, Paolo, Francesco e Chiara*. 1590. Olio su tela. Gallipoli, chiesa di San Giuseppe

Figura 4 Anonimo, copia parziale da Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *San Francesco d'Assisi con tre angeli che lo incoronano in un paesaggio diurno*. Campi Salentina, chiesa di San Francesco d'Assisi. Fotografia: Biblioteca dipartimentale aggregata Storia Società e Studi sull'uomo – Sezione di studi storici dal Medioevo all'età contemporanea, Università del Salento, Fondo Stefano Bottari, 2, Faldone 58, «[timbro] Fotografia Giovanni Guido – Lecce. Campi Sal. Pala di S. Francesco»

e-ISSN 2385-2720

sti noti e settentrionali, che non include Raffaello e Michelangelo,[9] fin troppo celebri.

È secentesca e risale al 28 febbraio 1680 la prima fonte collegabile alla pala della chiesa gallipolina. I fratelli Livia, Elisabetta e Nicola Gorgoni cedono la propria cappella dotata della pala «con l'immagine di san Francesco» ai coniugi che sono castellani di Gallipoli dal 1675 al 1705, Jusepe della Cueva e Anna Massa Capece, baronessa di Collepasso e duchessa di Lizzano (località salentine). Le sorelle Gorgoni (insieme al fratello)

> tengono e possiedono per concessione antica, [...] come vere signore e padrone nella Chiesa delli Padri Reformati di S. Francesco d'Assisi di questa città, una cappella e propriamente la prima nella man destra nell'ingresso della Porta Maggiore di detta Chiesa. E in detta cappella havenci esse sorelle e fratello de Gorgoni [...] un proprio quadro seu econa coll'immagine del glorioso Patriarca S. Francesco d'Assisi.[10]

Prima della trasformazione, la cappella Gorgoni era «assai picciola».[11] I Gorgoni, nell'intento di garantire anche per il futuro la magnificenza del luogo:

> hanno perciò deliberato di donare *titulo donationis irrevocabiliter inter vivos* alli detti ill.mi coniugi e la detta cappella e lo detto loro proprio quadro seu econa coll'immagine di S. Francesco sotto l'infrascritto patto ut inferior: [...] che lo detto quadro seu econo coll'immagine di San Francesco habi d'havere altare dentro di detta cappella, ampliando per detti ill.mi sig.ri coniugi, e che detto quadro seu Econa in modo alcuno et in nessun tempo né da detti [...] sig.ri coniugi né da loro eredi e successori né da altri, nemmeno dalli R.di Padri di detto convento, s'habbi da amovere né far amovere da detta chiesa de San Francesco d'Assisi di questa città e trasportarlo in altre chiese e luochi, così dentro come fuori della città.

La prescrizione di inamovibilità è dirimente per la concessione della cappella: prevede, in caso di violazione del vincolo, l'annullamento della donazione e il ritorno del patronato ai Gorgoni.[12] Le cautele riservate alla tavola incoraggiano qualche considerazione: fino all'atto dell'accordo la pala era stata oggetto di riconosciuta devozione, confermata anche dalla fortuna figurativa locale. Alla fine del Seicento, nella considerazione generale il ruolo devozionale dell'opera sembra prevalere sulla sua qualità artistica, come parrebbe indicare l'omissione del nome del pittore nell'atto di donazione. Donatori e nuovi assegnatari del patronato rendono riconoscibile la pala, enunciandone compendiariamente l'iconografia di cui è protagonista centrale san Francesco d'Assisi.[13]

Non è semplice ricostruire la storia degli spazi della chiesa in cui la tavola trova posto in momenti differenti. «La storia della Regolare Osservanza della *Provincia Apuliae* che, nel capitolo generale radunato nel convento di S. Maria degli Angeli presso Assisi il 24 giugno 1514, si denominò *provincia Sancti Nicolai*, si ricollega a quella Vicaria galatinese di Bosnia». «Non si deve sottovalutare il primato ideale che proveniva al grande centro pugliese dall'avere come protettore S. Nicola, titolare prima della custodia e poi della provincia minoritica». Gli Osservanti ingrandirono il convento, che passò nel 1597 ai Riformati di San Nicolò (cioè san Nicola di Bari).[14]

Risale al 1723-24 la prima fonte a me nota in cui è manifesta la consapevolezza della provenienza veneta della tavola, sulla base dello stile: si trat-

9 Cf. Zutter, Amendola 2017, 12-18, 30 nota 29.

10 Atto presso ASL, Fondo notarile, notaio Carlo Mega, Gallipoli, 40/13, *liber seu prothocollum* del 29 febbraio 1680, cc. 101*r*-102*r* (anche per le righe trascritte a testo immediatamente dopo). Più ampie porzioni del testo sono in Pindinelli 2005, Documento nr. 5: 151-2. A questo lavoro attinge Barbone Pugliese 2012a, 274, 276 nota 3.

11 [Quarta] da Lama 1723-24, 2: 143.

12 Non esistono dati che attestino la commissione della tavola da parte degli antenati dei Gorgoni come crede Barbone Pugliese (2012a, 274, 276), che data la pala troppo tardi, al «1532 circa» e «non oltre il 1535, quando per i Frari di Venezia Bernardino Licinio firmò e datò la *Madonna in trono con dieci santi*, anche questa su tavola, nella quale replicò la figura di san Francesco dipinta dal Pordenone per Gallipoli».

13 Succinta la scheda di Pindinelli (2013), che impropriamente del *San Francesco* del Pordenone scrive, 227: «Da sempre custodito nel Cappellone dei Riformati». Ad Andrea Fiore (dottorando a Unisalento quando vi ho insegnato, dal 2013 al 2018) si devono due interventi sul tema: Fiore 2019; 2022. In entrambi i casi si riscontrano alcune imprecisioni, errori di cronologia e citazioni di seconda mano di fonti e documenti in relazione al *San Francesco* e alle fonti (in particolare Fiore 2022, 101-7; e si veda il testo in corrispondenza delle note 3, 6, 8).

14 Cf. Perrone 1981-82a, 1: 16, 388. Con la bolla *Ite vos* del 29 maggio 1517 la Regolare Osservanza si staccò dal vecchio tronco dell'Ordine: cf. Guastamacchia 1963, 39, 44; Perrone 1981-82b, 2: 15-16, 21-4, 38. Secondo Costantini (1992, 43), dall'oratorio dell'Immacolata «il capoaltare in policromo commesso marmoreo [è stato] trasferito nella chiesa di S. Francesco d'Assisi e ricomposto nel cappellone del *Malladrone*», ma non specifica quando; l'informazione non viene ripetuta nella scheda sulla chiesa di San Francesco (57).

ta di una relazione cronachistica del francescano Bonaventura da Lama, che attribuisce l'opera a Tiziano, con ricadute consistenti sulla fortuna storica dell'opera.

> Il quadro del padre nostro san Francesco, dipinto da Tiziano sulla tavola, fu per miracolo ivi lasciato da un tal mercadante che, pensando portarlo nel suo paese, assalito in mare da una fiera tempesta, fe' voto che se scampava dal pericolo della morte, l'avrebbe lasciato in quella città ove libero e sano giungeva, e fu Gallipoli. Qui dunque sbarcato, ne fe' un dono al convento, raccontando alla città ed a' frati l'istoria. Era però la cappella ove si collocò assai picciola e conforme fu trovata dalla Riforma così rimase: fu fatta poi più grande da D(on) Giuseppe della Cueva spagnuolo molto pio e castellano della città. A basso del quadro vi pose Cristo morto dentro una tomba, due statoe di Maria e Giovanni in mezzo della cappella che piangono la morte di Cristo e i due ladroni Disma e Misma scolpiti al vivo su 'legno.[15]

L'attribuzione non riceve credito particolare. Nel maggio 1767 l'autore della guida più celebre per i viaggiatori del *Grand Tour*, l'alto funzionario prussiano poi attivo come diplomatico alla corte viennese Johann Hermann von Riedesel barone di Eisenbach, indirizza a Winckelmann un proprio rapporto sulla visita a Gallipoli: «Nella chiesa di S. Francesco havvi una figura di questo santo che si attribuisce a Tiziano, ma io la credo solamente copiata alla maniera di questo gran maestro».[16]

Aggiunte sui dati materiali e di stile della tavola si stampano più avanti nelle guide di Gallipoli. Nel 1836 Bartolomeo Ravenna precisa che il «Tiziano [...] è dipinto sopra tavole di cipresso» (il restauro recente ha individuato che si tratta di tavole di pioppo),[17] aderendo dunque ancora alla tradizione (presumibilmente orale e di ambito francescano) tramandata da Bonaventura da Lama. Tuttavia Ravenna sottolinea una peculiarità stilistica che sarà accolta senza incertezze, fino al Novecento avanzato, dagli studiosi locali: i «puttini che vi sono aggiunti son pitture del Coppola e se ne rimarca la differenza». Ravenna è inoltre a conoscenza dell'incendio che, in un momento imprecisato del XVII secolo, ha interessato la chiesa, ed è informato sull'apporto del castellano spagnolo don Jusepe de la Cueva nella ristrutturazione dell'ambiente, il cui aspetto si avvicina a quello attuale. Infine, secondo Ravenna, in una certa fase la tavola sarebbe stata trasportata a Napoli per essere collocata nel Real Museo Borbonico (istituito da Ferdinando IV di Borbone il 22 febbraio 1816, dopo vari passaggi diventa l'attuale Museo archeologico nazionale), e da lì infine essere stabilmente restituita al monastero gallipolino.[18]

> Segue l'Altare dell'Annunziazione di Maria Vergine nella quarta cappella. La quinta poi ed ultima da questo vento verso la porta maggiore è del Patriarca San Francesco. Il quadro che vi è nell'altare è dipinto sopra tavole di cipresso ed è del Tiziano. Egli in questa bell'opera all'espressione del carattere del Santo unì la naturalezza de' lineamenti e del colorito (nota 2 a piè di pagina: [...] Anni addietro il quadro suddetto per ordine sovrano fu trasportato in Napoli coll'idea di collocarsi nel Real Museo Borbonico, ma poi venne restituito al Monastero). I puttini che vi sono aggiunti sono pitture del Coppola, e se ne rimarca la differenza. Questa cappella era piccola, ma fu rifabbricata, e ridotta all'attuale magnifica grandezza a spese di D. Giuseppe della Cueva Spagnolo castellano di Gallipoli. A piè dell'altare vi è una statua del Redentore morto, e lateralmente vi sono innalzate due grandi croci colle statue de' ladroni Disma e Misma, e sono sculture del suddetto Genuino (nota 3 a piè di pagina: La scultura del mal ladrone è un'opera cotanto degna dello scultore Vespasiano Genuino di Gallipoli, ed è cotanto eccellente ed espressiva, che muove per prima curiosità ogni forestiere che viene qui di ammirarla). Nell'interno di questa cappella vi è una sepoltura fatta costruire dallo stesso Signore della Cueva per se, e pei castellani successivi con lapide di marmo, ed iscrizione in lingua

15 [Quarta] da Lama 1723-24, 2: 143.

16 «Nella chiesa di S. Francesco vi è una rappresentazione di questo santo che si attribuisce al Tiziano, ma io la credo soltanto una copia di un'opera del grande maestro»: così è tradotta in italiano moderno la fonte in Semeraro 2016, 62. L'appunto a testo è trascritto dalla traduzione italiana di Riedesel 1821; l'edizione originale è Riedesel 1771.

17 Ravenna [1836] (2000), 361-2; Ravenna [1836] (2005), 361-2. Cf. anche Laterza, Scagliarini 2019.

18 La notizia, se è veritiera, attesterebbe che la tavola è stata spostata a Napoli in due occasioni. La seconda è risalente con certezza al 1877, quando il pittore napoletano Luigi Stabile restaura la tavola «fessurata al centro e in tutta la sua altezza»: la documentazione è stata rintracciata presso l'ACSR, Fondo Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale, Amministrazione Antichità e Belle Arti, b. 472, fasc. 386/1, 381/6, e resa nota da Poso (2003, 275, 283 nota 11). Stabile nel 1875 era stato incaricato da Gennaro Sambiase di Sanseverino, duca di San Donato, figura di rilievo nella politica gestionale dell'arte contemporanea a Napoli, di effettuare il primo inventario delle opere d'arte (cf. Valente 2016, 13, 20 note 30-31).

> spagnola. Oltre i cadaveri de' castellani, si sono depositati ancora in questo sepolcro quelli di altri ufficiali di merito, che son morti in Gallipoli. Aveva prima questa cappella due altri altari, che furon levati verso il 1790, allor quando il Padre Lettore Fra Domenico di Gallipoli di casato Malorgio, che fu Custode del suo Ordine nella Provincia, e Guardiano di questo convento, mercé le limosine ottenute da persone divote, l'abbellì di stucco, ed accrebbe sino al numero di sei le statue del recinto.
>
> Questa chiesa nel secolo XVII si migliorò molto per un disastro accaduto. Sopravvanzato un barile di polvere dalla festività della Concezione di Maria Vergine, si depositò in una stanza vicino al coro, chiuso in un guardarobba. S'incendiò disgraziatamente, e rovinò la stanza, il coro ed il campanile; e fece molti altri danni ne' quadri, nell'organo, ed in tutte le vetriere, anche le più distanti.[19]

La «lapide di marmo, ed iscrizione in lingua spagnola» corrisponde a una delle lastre tombali adesso rimontate nel pavimento della cappella. L'iscrizione è datata 1681, è in spagnolo ed è coeva all'atto di istituzione del nuovo patronato:

> D(eo) O(ptimo) M(aximo). De la vida labil, de la segura muerte y de su hora incierta no olvidando, el Capitan de cavallos don Iosephe de la Cueva, castellano del castillo d'esta ciudad de Galipoli, y d(oña) Ana Massa Capeche, baronessa de Colupazo y duquesa de Lizano su muger, para gloria de l'alltissimo y devocion de los fieles a las muchas obras pias que hicieron en las yglesias y hospital d'esta ciudad anadieron la d'esta gran capilla, fabricada a su costa con su decente adorno, a honor del Santo Sepulcro de nuestro Redemptor Iesu Christo y del patriarca san Francisco. En cuya tumb(a) reposen, despues de muerte, sus cuerpos a la piedad de sus sucessores castellanos, el patrocinio della encomienda vinculandoles el cuydado del beneficio que en la misma deja del culto y aumento de la devocion fin que en esta sepultura se entierren otros que los castellanos, dejando las otras quatro que ày dentro d'esta cappilla para entierro de espanoles, personas devotas y forasteros. MDCLXXXI.[20]

L'iscrizione della seconda lapide, in volgare italiano con sensibili tracce spagnolizzanti, conferma le volontà espresse dal testo precedente.

> D(eo) O(ptimo) M(aximo). D(on) Gioseppe della Cueva, patrone e fondatore de questa cappella, à segnata questa sepoltura per caso che more alquno governatore o regio ministro forastiero, come ancora qualsivoglia cavaliero forastiero che per acidente mora in questa cità e tencha devozione: aterasse in ques(ta) cappella, tengano interro segnalato per sua devozio(ne), come anchora lui è forast(iero).[21]

Il castellano è straniero e desidera che la cappella accolga la sepoltura di altri forestieri di rango elevato sotto la protezione del simulacro di Francesco, in un ambiente che ricrea il Santo Sepolcro: il riferimento (sia nella terminologia prevalente nelle fonti coeve e successive, sia nella coerenza iconografica del Cappellone con l'allestimento della navata centrale) è al Santo Sepolcro di Gerusalemme e alla quattordicesima e ultima stazione della Via Crucis.[22]

L'allestimento di un ambiente tridimensionale che evoca il Santo Sepolcro e la quattordicesima stazione della Via Crucis, nella quale culmina un percorso di tredici stazioni che partono da uno dei pilastri dell'arco della cappella della Purificazione

19 Ravenna [1836] (2000), 361-2; Ravenna [1836] (2005), 361-2 (con qualche informazione biografica utile, ma marginale rispetto allo scopo di questa ricerca).

20 Mi avvalgo di una traduzione non letterale del testo spagnolo procuratami da Rosa Affatato, che ringrazio sentitamente (preciso che ho operato qualche ulteriore modesto intervento, di cui mi assumo la responsabilità). Alcuni passaggi della lapide non sono del tutto perspicui. Il lapicida è verisimilmente un locale che ricopia il testo di una lingua da lui imperfettamente padroneggiata, commettendo qualche sicuro errore grafico (*-llt-* in *alltissimo*, mancanza della tilde su *n* di *espanoles*) e qualche probabile refuso sostanziale. «Non dimentichi della labilità della vita, della morte sicura e dell'ora incerta di questa, il Capitano di cavalleria don Iosephe de la Cueva, castellano del castello di questa città di Gallipoli, e sua moglie donna Anna Massa Capece, baronessa di Collepasso e duchessa di Lizzano, per la gloria dell'altissimo e per la devozione dei fedeli, alle molte opere pie che fecero nelle chiese e nell'ospedale di questa città, aggiunsero quella di questa gran cappella, fabbricata a loro spese con la sua dignitosa decorazione, in onore del Santo Sepolcro del nostro Redentore Gesù Cristo e del patriarca san Francesco. Nella tomba della quale [cappella] riposino, dopo la morte, i loro corpi, [affidati] alla pietà dei castellani loro successori [e vada a questi] il patrocinio della commenda, vincolando loro la custodia del beneficio che nella stessa [cappella] si lascia grazie al culto e all'aumento della devozione, al fine che in questa cappella si seppelliscano altri oltre ai castellani, lasciando le altre quattro [sepolture] che ci sono in questa cappella per la tumulazione di spagnoli, persone devote e forestieri. 1681». *Encomienda* è un'istituzione spagnola concessa a un cavaliere, con annesso territorio o bene da custodire e da cui ricavare rendite (vedi almeno s. v. «Encomienda», in DST). Una foto della lapide è in Pindinelli 2005, 124.

21 Foto in Pindinelli 2005, 126-7.

22 Per le precisazioni filologiche di metodo sulla terminologia storica rinvio al magistrale contributo di Caglioti (2020, 525).

e-ISSN 2385-2720

continuando lungo tutte le cappelle della chiesa, è coerente con la devozione dei Minori Osservanti e Riformati, che hanno il privilegio della diffusione dei quadri della Via Crucis nella chiesa, con prevalente fortuna nella terra d'origine del Castellano di Gallipoli che instaura una relazione tra il Sepolcro di Cristo e quello suo e di sua moglie, patroni della cappella.[23] Lo spazio prevede inoltre un punto di vista unificante che include lo spettatore approdato per pregare, coinvolgendolo nel teatro della stazione della Via Crucis.

Il racconto di Bonaventura da Lama risente probabilmente di una lettura frettolosa della seconda lapide, sovrapposta alla topica aneddotica diffusa anche nella letteratura artistica in relazione alla pratica di sacrificare qualcosa di prezioso[24] o di donare *ex voto* alle chiese dopo un viaggio pericoloso per mare.

Le condizioni poste dalla famiglia che cede ai de la Cueva il patronato della cappella in cui si trova la tavola nel 1680 confermano che al dipinto si riconosce un valore apotropaico più che artistico, proprio per via della leggenda diffusa localmente secondo cui la pala era sopravvissuta a una tempesta, giustificando in questo modo anche l'eccezionalità di stile nel contesto locale.

Una simile aneddotica era consolidata nella storiografia artistica italiana in volgare grazie alle vicende occorse da nord a sud allo *Spasimo* di Raffaello, durante il trasporto verso Palermo, stando a Vasari.[25] San Francesco, inoltre, non è tradizionalmente associato a miracoli compiuti in favore dei naviganti. È verosimile che l'aneddoto sul mercante sia confezionato su una topica narrativa riconoscibile e su una realtà storica ed economica ancora viva quando Ravenna scrive. In fonti risalenti al 1791, per esempio, Gallipoli appare la prima piazza d'Europa per il commercio dell'olio. La città è direttamente collegata a Venezia, alle dirimpettaie città della costa adriatica e ai paesi orientali: a Gallipoli si vendevano tessuti di lana e di seta, damaschi, velluti, perle, diamanti, porcellane, cristallerie, specchi e cristalli di Boemia.[26]

Dalle affermazioni del Ravenna dipende la cronaca del valtellinese Pietro Maisen. Questi aggiorna l'attribuzione, legando con maggiore verosimiglianza l'esecuzione della tavola a un contesto 'veneto' cinquecentesco per la qualità stilistica, cromatica e per l'espressione dell'emotività soprannaturale. Secondo Maisen, inoltre, la tavola faceva parte di una macchina lignea d'altare **[fig. 5]** e gli angeli che incoronano Francesco spettano a mani diverse:

> La porta maggiore di questa chiesa è rivolta verso ponente; l'altare maggiore a levante. È ad una sola navata, con una ardita volta. Il quadro esprimente le indulgenze della Porziuncola è pittura di Giacomo Diso da Galatina; le opere in legno che adornano l'altare sono lavori di fra' Francesco Maria da Gallipoli laico riformato. Il simulacro di S. Antonio di Padova è del celebre Genuino. L'imagine della Vergine Immacolata è industria del Padre Serafino da Parabita.
>
> Il quadro del patriarca san Francesco d'Assisi, dipinto sopra tavole di cipresso, è opinione di molti storici e cronisti che fosse opera del Tiziano. Certo è che se non è dipinto da quel

23 È sufficiente Giambene 1937, con bibliografia di base. Sulla *Via Crucis* nella chiesa di Gallipoli esiste Cazzato 2005, 146, con riproduzioni a colori delle opere menzionate a testo: «All'interno degli archi della navata sono collocate le stazioni della *Via Crucis*, dipinte su tela ed incorniciate all'interno di ovali rilevati a stucco. Sono tredici stazioni che, partendo da uno dei pilastri dell'arco della cappella della Purificazione, si dipanano attraverso tutte le cappelle, per terminare a quella dell'Annunciazione. Agli archi del Cappellone sono collocati due ovali con volti di beati francescani, fin qui non ancora individuati, ma certamente mistici adoratori della Croce di Cristo. È escluso da questo ideale itinerario il Cappellone, rappresentando di per sé la XIV stazione, quella della deposizione di Cristo nel Sepolcro, già significativamente illustrata con la teatralizzata rappresentazione del Compianto di Cristo con le pie donne piangenti sulla tomba del Cristo deposto».

24 Una delle versioni più antiche e cruente di questa pratica fissata nelle fonti è il sacrificio del figlio di Idomeneo quando questi scampa a una tempesta durante il viaggio di ritorno dalla guerra di Troia (Huges [1991] 1999, 127).

25 Vasari [1550, 1568] 1966-87, 4: 192, Giuntina (rispetto all'edizione Torrentiniana il passo ha varianti soltanto adiafore): «Questa tavola finita del tutto, ma non condotta ancora al suo luogo, fu vicinissima a capitar male, perciò che, secondo che e' dicono, essendo ella messa in mare per essere portata in Palermo, una orribile tempesta percosse ad uno scoglio la nave che la portava, di maniera che tutta si aperse, e si perderono gli uomini e le mercanzie, eccetto questa tavola solamente che, così incassata come era, fu portata dal mare in quel di Genova: dove ripescata e tirata in terra, fu veduta essere cosa divina, e per questo messa in custodia, essendosi mantenuta illesa e senza macchia o difetto alcuno, perciò che sino alla furia de' venti e l'onde del mare ebbono rispetto alla bellezza di tale opera; della quale divulgandosi poi la fama, procacciarono i monaci di riaverla, et appena che con favori del Papa ella fu renduta loro, che satisfecero, e bene, coloro che l'avevano salvata. Rimbarcatala dunque di nuovo e condottola pure in Sicilia, la posero in Palermo, nel qual luogo ha più fama e riputazione che 'l monte di Vulcano».

26 Campitelli 1980, 112: «I mercanti di Bari, Monopoli e Trani ottennero disposizioni favorevoli da Ferrante e da Alfonso II. I rapporti commerciali tra pugliesi e veneziani, ripristinati da Ferrante nel 1463, ricevettero impulso dalle guerre, che finirono col dare a Venezia il dominio di alcuni porti pugliesi: Gallipoli e Nardò nel 1484, Trani, Otranto e Brindisi nel 1496». Vedi anche il riassuntivo Bronzini 1978 e specificamente Bronzini 1989, 18 e 32: «La Puglia rappresentò 'per i mercanti veneziani un ottimo scalo nei viaggi' da e per l'Oriente e, in particolare, costituiva 'una porta costantemente aperta per l'importazione dei panni di Vicenza e di Verona e di Padova accanto alle seterie e alle spezie esportate dall'Oriente'» (18).

Figura 5 «Gallipoli, chiesa di S. Francesco. Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni ambientali architettonici artistici e storici della Puglia. INV. Sopr. 50650-51. Cat. D». Fotografia scattata il 27 settembre 1983 con particolare dell'allestimento dell'altare maggiore

e-ISSN 2385-2720

> pennello divino è in tutto degno di lui e della sua scuola, tanta è la naturalezza delle forme e del colorito e la espressione divina che tutto lo informa. Narra la storica tradizione che tanta sua bellezza fu cagione che per poco non fosse stato rubato, ora fa un secolo, da alcuni inglesi viaggiatori i quali, nascostisi di notte tempo in quella chiesa, tentarono staccarlo dalla sua cornice credendolo dipinto sopra tela, ma rimasero delusi quando si accorsero di non poter tagliare il duro legno ove trovasi effigiato. Il loro pravo tentativo produsse intanto molti sfregi e sconci intorno al quadro ed ecco perché i puttini che lo circondano appaiono ritoccati e rinnovati, tutto che tali restauri fossero stati eseguiti da quel maestrevol pennello del Coppola.[27]

Come a proposito del resoconto del Ravenna, anche la storia di Maisen sui viaggiatori forestieri che, rapiti dalla bellezza dell'immagine, avrebbero cercato di staccare l'effigie del santo da un supporto di consistenza difficile da maneggiare, risente sicuramente di un'altra topica letteraria che, da Plinio a Vasari, attribuisce a episodi simili la consacrazione di capolavori eccezionali per manifattura e contesto. In età moderna, una sorte affine sarebbe toccata perfino all'*Ultima cena* di Leonardo in Santa Maria delle Grazie a Milano, se Luigi XII, re di Francia e duca di Milano, non avesse desistito dal proposito proprio per via della difficoltà dello stacco dal muro di una pittura di superficie tanto estesa:

> La nobiltà di questa pittura, sì per il componimento, sì per essere finita con una incomparabile diligenza, fece venir voglia al re di Francia di condurla nel regno: onde tentò per ogni via se ci fussi stato architetti che con travate di legnami e di ferri l'avessino potuta armar di maniera che ella si fosse condotta salva, senza considerare la spesa che vi si fusse potuta fare, tanto la desiderava. Ma l'esser fatta nel muro fece che Sua Maestà se ne portò la voglia, et ella si rimase a' Milanesi.[28]

Peraltro, nel caso del *Cenacolo*, è accertato che Vasari modella la narrazione letteraria a partire da un dato storico che dimostra l'interesse del re francese per il dipinto: il consigliere generale del sovrano, Antoine Turpin, il 29 maggio 1503 si accorda con Bramantino perché dipinga, o faccia dipingere, una copia su tela del *Cenacolo* «modo habeat acta ad similitudinem dicte mensis duodecim apostolorum».[29]

Non è da escludere che Pietro Maisen confezioni il passo prima trascritto proprio sulla falsariga di quello vasariano: difatti nel suo testo «la naturalezza delle forme e del colorito e la espressione divina che tutto lo informa» (*San Francesco*) potrebbero andare di pari passo con la «nobiltà di questa pittura, sì per il componimento, sì per essere finita con una incomparabile diligenza» (Vasari sul *Cenacolo*) e con «tanta sua bellezza [che] fu cagione che per poco non fosse stato rubato, ora fa un secolo, da alcuni inglesi viaggiatori i quali, nascostisi di notte tempo in quella chiesa, tentarono staccarlo dalla sua cornice credendolo dipinto sopra tela, ma rimasero delusi quando si accorsero di non poter tagliare il duro legno ove trovasi effigiato» (*San Francesco*), così come era accaduto «al re di Francia [che] tentò per ogni via se ci fussi stato architetti che con travate di legnami e di ferri l'avessino potuta armar di maniera che ella si fosse condotta salva [...]. Ma l'esser fatta nel muro fece che Sua Maestà se ne portò la voglia» (ancora Vasari sul *Cenacolo*).

I due resoconti hanno in comune il desiderio che coglie visitatori decisi a impossessarsi di opere eccezionali nel territorio nel quale si trovano e peculiari per qualità e resa del soggetto; è comune anche l'esito frustrato del tentativo di stacca-

27 Maisen 1870, 91-5: part. 91-2 e nota 1, dove Maisen trascrive il passo dedicato da Ravenna alla storia della tavola.

28 Vasari [1550, 1568] 1966-87, 4: 26-7, T e G; cf. Agosti 2012, 49; Agosti, Stoppa 2012, 176. E inoltre Poso 2003, 275; Romano 2011, 152 nota 4; Conte 2017, 71-2, 86-7.

29 Più problematico lo status di una copia parziale del santo a mezza figura che attesta la fortuna figurativa dell'opera fuori dal Regno di Napoli; ma non è chiaro se la datazione vada collocata prima o dopo l'arrivo del *San Francesco* a Gallipoli. Fino al 1988 l'opera in questione si trovava nella collezione privata Nigro a Roma con l'attribuzione a Lorenzo Lotto, stando alle informazioni in possesso di Federico Zeri: una fotografia in bianco e nero è nella fototeca della Fondazione Federico Zeri a Bologna, inv. 78149, ed è finora l'unica attestazione dell'esistenza dell'opera, attualmente di ubicazione ignota. La copia parziale è priva dei tre angeli e delle due figure inginocchiate; sulla destra il paesaggio è semplificato e a sinistra non compare il ponte col viandante che lo attraversa; la figura del santo è tagliata all'altezza del bacino e regge una corona di rosario e un crocifisso nella mano sinistra, un'altra croce nella destra. Viene dunque da chiedersi se la copia parziale del *San Francesco* di Gallipoli sia da legare al desiderio di qualche devoto (a cui era nota la tavola) di averne in casa l'icona a mezzo busto per la propria devozione privata; vedi Furlan 1984c, 238, con riferimento a Coletti 1953, 40 e tav. 43, che l'ha pubblicata quando era a Genova in collezione Nigro (collocazione con cui viene schedata da Federico Zeri), inserendola in un gruppo di opere «che, in parte eterogenee, denotano appunto le nuove esperienze, con qualche accenno già a gusto manieristico come nella 'Madonna' Berenson che tradisce forse conoscenza di Sebastiano del Piombo e nel 'S. Francesco' tanto simile al 'S. Vincenzo' di Recanati». Furlan dà conto anche della rassegna critica ed espositiva della tavola gallipolina e della «fortuna del tema *in loco*», indicando le opere a Taviano e in San Giuseppe a Gallipoli, ritenendo la prima una «copia», la seconda «una replica di Giandomenico Catalano, datata 1590».

e-ISSN 2385-2720

re l'icona da un supporto che impedisce, allo stato delle conoscenze conservative e ingegneristiche delle epoche in questione, la realizzazione del proposito. Probabilmente il racconto di Maisen combina la tradizione letteraria con una eventuale, ma non precisabile, tradizione orale; esso contiene inoltre la prima attestazione di una notizia errata che avrà fortuna locale ininterrotta ed enfatizzata fino al restauro compiuto nel 2018.[30] Dopo i presunti danni inflitti alla tavola dal tentativo dei viaggiatori inglesi di staccare la pittura da un supporto che credevano di tela, il pittore gallipolino Giovanni Andrea Coppola avrebbe provveduto a un intervento integrativo sui tre angeli, il cui aspetto viene considerato dal Maisen talmente discordante dal resto della pittura che egli, imbarazzato, si sente costretto a rimarcare che il risultato dell'opera del Coppola è modesto, nonostante sia stato effettuato da tale non disprezzabile artista. Al di là del fatto che il dato di stile (rilevabilissimo anche prima dell'intervento conservativo più recente) e il confronto con le altre opere di sicura attribuzione al Pordenone, databili entro il 1516 e senza alcun rapporto con l'Italia meridionale, confermano che l'autore di tutte le parti della tavola è il solo Pordenone **[fig. 11]**, la collocazione cronologica del presunto furto «ora fa un secolo» e il ruolo del Coppola come restauratore subito dopo il danneggiamento impediscono la conciliazione tra i due eventi: Coppola muore nel 1659, la guida in cui Maisen fa risalire a un secolo prima il furto e il restauro esce nel 1870. Infine, Maisen non vede nello stesso ambiente della chiesa la tavola e la statua del cattivo ladrone **[fig. 9]**: di quest'opera polimaterica Maisen scrive che è «posta in croce all'ultimo altare a destra entrando»,[31] cioè nel Cappellone nel quale si trova tuttora, mentre il *San Francesco* è sull'altare maggiore. La quarta edizione della *Guida d'Italia. Puglia* del Touring Club Italiano, uscita nel 1978 e ristampata senza varianti nel 1994, registra: «Sull'altar maggiore spicca una tavola del Pordenone (sec. XVI) raffigurante *S. Francesco* (la parte superiore è stata però rifatta nel '600). Nella chiesa sono inoltre alcune piccole tele (*Santi*) provenienti da un polittico, forse del [Girolamo da] Santacroce».[32] Il 27 settembre 1983, difatti, l'allestimento dell'altare **[fig. 6]** comprende la tavola del Pordenone al centro della carpenteria lignea. Qui il *San Francesco* era stato ricollocato già un'altra volta, nel 1946, per rimpiazzare una tela con la Porziuncola del galatinese Giacomo Diso, perduta nel 1945 per un incendio.[33]

Figura 6 Chiesa di San Francesco, Gallipoli. Fotografia scattata il 5 settembre 2013 con particolare dell'allestimento dell'altare maggiore

Nel corso dei secoli, insomma, la prescrizione di inamovibilità della tavola dal Cappellone degli Spagnoli viene disattesa spesso **[figg. 7-8]**. Entro il 1870 il *San Francesco* era stato spostato nel-

30 Dal restauro e dalla radiografia eseguite in occasione dell'intervento conservativo, Barbone Pugliese (2019) non ha tratto precisazioni stringenti sulla cronologia né sull'iconografia della tavola rispetto a quanto aveva scritto in precedenza; Laterza e Scagliarini (2019) hanno valorizzato con delicatezza e prudenza l'autografia del Pordenone, soprattutto nel paesaggio e negli angeli.

31 Maisen 1870, 92-3.

32 GTCPuglia 1978, 415. Spettano a Pina Belli D'Elia e a Michele D'Elia la «revisione di tutta la materia storico-artistica della guida», stando a GTCPuglia 1978, 6. La stessa frase compare nell'edizione GTCPuglia 2005, che recherebbe «contenuti aggiornati al 2005» (4), ma che in realtà è invariata rispetto all'edizione precedente (a p. 415 è ristampata senza modifiche la parte sul Pordenone).

33 Pindinelli 2005, 23, 129.

Figura 7 Chiesa di San Francesco, Gallipoli. Fotografia scattata il 5 settembre 2013 con particolare del «mal ladrone» nel Cappellone

la macchina lignea dell'altare maggiore, il ladrone restava invece nella cappella per la quale era stato realizzato. Dodici anni dopo, nel 1882, Cosimo De Giorgi si limita ad aderire alla versione di Ravenna; inoltre, secondo De Giorgi, l'intervento del Coppola non va limitato a un presunto restauro ma alla vera e propria autografia dei tre angeli.[34] Tredici anni dopo si deve a un viaggiatore di eccezionale rilievo di passaggio a Gallipoli, Gabriele d'Annunzio, un successivo resoconto relativo all'aspetto del Cappellone della chiesa dei padri Riformati di San Francesco. Durante la crociera nello Jonio e nell'Egeo, d'Annunzio annota sul proprio diario di viaggio la visita al Cappellone, raggiunto per vedere il «mal ladrone» Misma nel calvario appena allestito. La visita risale al 28 luglio 1895. Il giorno dopo d'Annunzio si rende conto che la vera attrazione di Gallipoli è proprio il «mal ladrone», probabilmente perché sia il custode della chiesa sia gli abitanti della città riescono a farsi ricompensare dai viaggiatori accompagnati al crocifisso, terrificante soprattutto a lume di candela:

> Scendiamo a terra, verso sera. Gallipoli vecchia è su un isolotto roccioso a cui s'accede dalla terra ferma per un ponte di pietra. Città marittima per eccellenza. [...] Seguitando per la via, incontriamo una chiesa. Entriamo. È quasi buja. Il custode ci offre di mostrarci «il mal ladrone». Accende una candela in cima a una canna e ci conduce in una cappella oscura. Sollevando il moccolo illumina una figura in legno dipinto inchiodata a un'alta croce. Il fantoccio ha una strana espressione di vita atroce, nell'ombra.
>
> 29 luglio. [...] Scendiamo a terra per fare qualche spesa. Alcuni gallipolini ci offrono di mostrarci «il mal ladrone». Sembra che questo crocifisso sia il personaggio più importante della città.[35]

34 Ravenna [1836] (2000), 361-2; Ravenna [1836] (2005), 361-2. E vedi De Giorgi [1882-84] 1975, 1: 59.

35 Cf. d'Annunzio [1895] 2010, 34-5. Il testo confluisce in d'Annunzio [1924] 1962, 324. Ho menzionato per la prima volta l'episodio della visita alla chiesa di San Francesco, con riferimento alle implicazioni di esso per argomenti molto diversi da quelli trattati in questo lavoro, in Conte 2013, 337 nota 38.

Figura 8 Chiesa di San Francesco, Gallipoli. Fotografia scattata il 5 settembre 2013 con particolare dell'allestimento del Cappellone

Il futuro fanatico di iconografia francescana non fa parola di un *San Francesco* sovrastante il *Cristo morto* ligneo: la lacuna sembrerebbe confermare che la tavola all'epoca non era esposta nel Cappellone e che per i gallipolini aveva un valore devozionale, non turistico. Invece due anni dopo, nel 1897, Carlo Massa vede il dipinto nel Cappellone, allestito insieme al «mal ladrone». Massa si rifà alla tradizione locale, con l'auspicio di strappare il dipinto al destino al quale lo condanna la collocazione periferica. Come aveva fatto il corrispondente di Winckelmann, Massa mette in dubbio la generica attribuzione locale a Tiziano:

> È tradizione (e il Micetti la registra)[36] che il quadro di S. Francesco, dipinto su legno di cipresso (e posto nella gran cappella edificata dal castellano D. Giuseppe de la Cueva e nella quale è pure il famoso Malladrone) sia del Tiziano. Ora che nella provincia di Lecce si recano spesso persone competentissime nella storia dell'arte, non sarebbe utile che qualcuna di queste facesse una punta sino a Gallipoli per esaminare quel quadro e giudicare se la tradizione è o no vera?[37]

Nel 1912 Giuseppe Gigli affida al volume 68 della *Collezione di monografie illustrate*, prima serie di *Italia artistica* diretta da Corrado Ricci, le poche righe che accompagnano una piccola riproduzione in bianco e nero del *San Francesco*, dedicando ai due ladroni, oggetto della superstizione popolare, un'attenzione all'apparenza quasi spropositata in rapporto alle gerarchie artistiche invalse; ma è in atto la rivalutazione della scultura polimaterica, dei manichini, degli automi (attestata dal dibattito storico artistico in Europa e dall'interesse coevo per la creazione di musei di arte applicata o di arte industriale tra Otto e Novecento)[38] e l'attribuzione della tavola francescana mette in imbaraz-

36 Non ho potuto controllare Micetti 1697.

37 Massa [1897] 1902, 61.

38 Un certo clima di favore per effigi di cera e polimateriche, maschere, manichini consente che d'Annunzio travasi l'impressione della vista del ladrone polimaterico di Gallipoli in «Il secondo amante di Lucrezia Buti» (d'Annunzio [1924] 1962) e la passione sua

Venezia Arti
n.s., 31, 2022, 131-148 | e-ISSN 2385-2720

Figura 9 «Gallipoli - chiesa di S. Francesco. Cappella del «mal ladrone». Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni ambientali architettonici artistici e storici della Puglia. INV. Sopr. 69185 Cat. D». Fotografia scattata il 27 settembre 1983 con particolare dell'allestimento del Cappellone

Figura 10 Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *Madonna della misericordia*, particolare. 1516. Olio su tela, 291 × 146 cm. Pordenone, duomo di San Marco

zo, dati il suo carattere estraneo al tessuto figurativo locale e la parallela, sostanziale ignoranza in merito a esso da parte degli studi scientifici moderni a quella data:

> Altre opere notevoli di pittura sono nella chiesa della Purità, appartenente al ceto de' facchini, ove le tele che rivestono le pareti furono dipinte dal Riccio di Muro Leccese, discepolo del Solimene; nella chiesa di S. Domenico e in quella di S. Francesco d'Assisi, ove è attribuito a Tiziano un quadro su legno situato nella prima cappella a destra, raffigurante il Santo che
> … fu tutto serafico in ardore.
>
> Nella cappella principale di questa stessa chiesa si mostrano a' visitatori, a destra e a sinistra d'una statua in legno del Redentore, due grandi croci con le statue de' ladroni Disma e Misma scolpite parimenti in legno, da Vespasiano Genoino, il quale da quasi tutti gli scrittori locali è designato come frate francescano, mentre fu un onesto padre di famiglia, vissuto nella seconda metà del secolo XVI fin su' primi del seguente XVII.
>
> La statua del cattivo ladrone (in verità, solamente la testa v'è scolpita, il resto del corpo essendo rivestito di soli cenci), col viso dipinto al vero e lugubremente truce, è oggetto di su-

e della marchesa Casati per le maschere e le effigi di cera nell'ultimo romanzo uscito nel 1910, *Forse che sì forse che no*: rinvio a Conte 2014, 66, 70 nota 26 per la bibliografia dettagliata.

e-ISSN 2385-2720

> perstizioso timore nel popolo, specialmente fra le donne ed i fanciulli. Si narra che ogni anno questa statua sia rivestita di nuovi abiti, perché il *mal ladrone*, pur nella sua secolare immobilità, li laceri e consumi continuamente, mentre quelli che indossa il suo compagno *buon ladrone*, si mantengono sempre nuovi, quasi intatti. Né è questa la sola leggenda che circondi di trista fama lo sciagurato simulacro. Esso è invocato dalle femminucce nelle loro maledizioni, ed è nominato dalle madri per acquietare i figlioletti troppo vivaci e disobbedienti.[39]

Nel 1925 è fuori strada Foscarini che assegna per la prima volta (erroneamente) i tre angeli a Gian Domenico Catalano.[40] Da questo momento si crea una frattura tra gli studiosi locali di storia e cultura salentina, che continueranno a non riconoscere a Pordenone l'esecuzione di tutte le parti della tavola (probabilmente perché meno consapevoli delle peculiarità che segnano le varie fasi stilistiche nella carriera del pittore, acquisibili meglio tramite ispezioni autoptiche), e quelli settentrionali di pittura veneta, che accolgono un'attribuzione proposta da Sabino Jusco divulgata da Giovanni Urbani. L'intuizione di Jusco, difatti, ha risonanza grazie a Urbani, che indirizza verso la tavola l'attenzione conservativa dell'Istituto Centrale del Restauro, testimoniando lo stato disastroso in cui si trova il manufatto nel 1951, per la leggibilità compromessa da superfetazioni seriori: «Inedito, identificato dal dott. Jusco (p. 78)».[41] La tavola, liberata da «un densissimo strato di vernice ossidata e oscurità», era inficiata da «numerosi rifacimenti sul cielo e lungo i due bordi verticali del dipinto».[42] Immediatamente Cesare Brandi, maestro di Urbani, registra le proprie impressioni sull'unica opera di rilevanza sovraregionale presente a Gallipoli (vedi *supra*, nota 1).[43] In ogni caso, la documentazione fotografica disponibile negli archivi della Soprintendenza a Bari **[figg. 5, 7-8]** attesta diversi spostamenti subiti dal *San Francesco* all'interno della stessa chiesa. L'attribuzione a Pordenone trova concordi gli studiosi di pittura veneta non locali da quel momento in avanti. Rodolfo Pallucchini attribuisce l'intera opera a Por-

Figura 11 Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *San Francesco d'Assisi con tre angeli che lo incoronano in un paesaggio diurno e due donatori in preghiera*, particolare. *Ante* 1516. Olio su tavola di pioppo, 245 × 148 × 5 cm con listello. Gallipoli, Museo diocesano «Mons. Vittorio Fusco». Fotografia scattata dopo la pulitura il 23 luglio 2018

39 Gigli 1912, 30, 38-9.

40 Foscarini 1925. Non sono di aiuto Fiocco 1938 e Bettini 1939.

41 Urbani 1951, 74; Jusco 1952, 31. Donati (2012, 181) lamenta che sia «prevalso in sede locale il pregiudizio che la pittura fosse stata rimaneggiata da un tardo pittore locale, a causa della presenza dei due angeli in volo, o che fosse addirittura una copia». Galante (2004, 20-1, 93, 99) redige due schede sul dipinto (93, scheda A.21; 99, scheda A. 25), inserendole nella sezione dei *Dipinti autografi* del Catalano. A p. 93, scheda A.21, attribuisce i tre angeli a Catalano, a pp. 20-1 e 99, scheda A.25, attribuisce il *San Francesco* al Pordenone, rilevando nel «rapporto dimensionale figura del santo – donatore [...] uno *standard* tipicamente quattrocentesco», così come «la configurazione del santo». Galante vede nel santo una ripresa dalla pala di Castelfranco di Giorgione, senza approfondire la trafila della derivazione iconografica; rinvia semplicemente a Michele D'Elia («D'Elia 1964, pp. 91-92»), titolo non sciolto in quella sede, corrisponde nella nostra bibliografia a D'Elia 1964 il quale (nella scheda sul dipinto, intitolata dubitativamente «Giovanni Antonio da Pordenone?») riconoscendo il contrasto stilistico tra gli angeli reggicorona e il resto del dipinto, ritiene «possibile attribuire la tavola ad un pittore salentino, esperto di cose venete [...]. Si potrebbe pensare al famoso quanto fantomatico Giuseppe Verrio».

42 Vedi Urbani 1951, 74, 77-8. Alla lettura migliorata di questa tavola si affianca, nel medesimo contributo, quella restituita ad altre dodici opere del patrimonio della pittura confluita in province e capoluoghi baresi e leccesi, come il Lotto di Giovinazzo e il Lazzaro Bastiani già in San Nicola a Bari e ora nel Museo diocesano di Monopoli (a 72-3 [fig. 20], pubblicato come «Anonimo meridionale secolo XVI»); al contrario Salmi 1919, 169, 177, 180-1, che lo considerava di un seguace di Gentile Bellini verso il 1510. Nelle stesse pagine fa riferimento solo alla *Sacra conversazione* nella chiesa già dei Francescani Osservanti di Terlizzi, attribuendola per primo a Pordenone, senza fare parola del *San Francesco* gallipolino.

43 Non è chiaro se riferendo la collocazione del *San Francesco* «nella Matrice» Brandi incappi in un lapsus oppure se documenti una momentanea collocazione nella Basilica Cattedrale di Sant'Agata a Gallipoli. Tuttavia, poiché Urbani (1951, 54) indica «S. Francesco» come chiesa di provenienza della tavola nello stesso anno 1951, pare opportuno propendere per un refuso di Brandi.

denone.[44] Italo Furlan si spinge a ipotizzare che Pordenone abbia eseguito il quadro in Puglia nel 1531.[45] Ma si tratta invece di una fase della carriera dell'artista da non spingere oltre il 1516, cronologia estrema per la sua pala con la *Madonna della misericordia* nel duomo di Pordenone **[fig. 10]**.[46]

Abbreviazioni

ACSR = Roma, Archivio Centrale dello Stato.
ASDG = Gallipoli, Archivio storico diocesano.
ASL = Lecce, Archivio di Stato.
BPL = Lecce, Biblioteca Provinciale.
DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani* (1960-). https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-d-alviano_(Dizionario-Biografico)/.
DST = *Dizionario di Storia Treccani* (2010). https://www.treccani.it/enciclopedia/encomienda_%28Dizionario-di-Storia%29/.
EI = *Enciclopedia Italiana* (1929-37). https://www.treccani.it/enciclopedia/via-crucis_%28Enciclopedia-Italiana%29/.
ETSV = *Enciclopedia Treccani. Storia di Venezia* (1992-2002). https://www.treccani.it/enciclopedia/le-frontiere-navali_%28Storia-di-Venezia%29/.
GTCPuglia (1978) = *Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Puglia* (1978). Milano.
GTCPuglia (2005) = *Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Puglia* (2005). Milano.

Fonti

Micetti, L.A. (1697). *Memorie storiche della città di Gallipoli*. BPL, ms. 347.
[Quarta], B. da Lama (1723-24). *Cronica de' Minori Osservanti Riformati della Provincia di S. Nicolò composta dal R.P. Bonaventura da Lama lettore, predicatore carissimo ed ex dissinitore della medema Provincia. Dedicata al molto illustre signore, il signor Giovan Bernardino Tafuri, sindico de' nobili della città di Nardò*. 2 voll. Lecce.

Bibliografia

Agosti, G. (2012). «Bramantino a Milano». Agosti, Stoppa, Tanzi 2012, 21-79.
Agosti, G.; Stoppa, J. (2012). «scheda 11. Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino. *Madonna con il Bambino tra i Santi Ambrogio e Michele arcangelo* (*trittico di San Michele*)». Agosti, Stoppa, Tanzi 2012, 164-79.
Agosti, G.; Stoppa, J.; Tanzi, M. (a cura di) (2012). *Bramantino a Milano = Catalogo della mostra* (Milano, Castello Sforzesco – Cortile della Rocchetta – Sala del Tesoro – Sala della Balla, 16 maggio-25 settembre 2012). Milano.
Barbone Pugliese, N. (2012a). «scheda 13. Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone. *San Francesco d'Assisi con angeli che recano corone simboleggianti i voti francescani e due donatori*». Barbone Pugliese, Donati, Puppi 2012, 274-7.
Barbone Pugliese, N. (2012b). «scheda 14. Giovanni Girolamo Savoldo. *Natività*». Barbone Pugliese, Donati, Puppi 2012, 278-9.
Barbone Pugliese, N. (2019). «Giovanni Antonio de Sacchis, detto Pordenone. *San Francesco d'Assisi con angeli che recano corone simboleggianti i voti francescani e due donatori*. Gallipoli (Lecce), Chiesa di San Francesco d'Assisi. XVI secolo. Olio su tavola. Cm 245 × 148 × 5 con listello». La Rocca, Radina 2019, 139-40.
Barbone Pugliese, N.; Donati, A.; Puppi, L. (a cura di) (2012). *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d'Aragona: pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia = Catalogo della mostra* (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia «Girolamo e Rosaria Devanna», 15 dicembre 2012-8 aprile 2013). Foggia.
Bettini, S. (1939). «La pittura friulana del Rinascimento e Giovan Antonio da Pordenone». *Le arti*, 1/5, 479.
Boni De Nobili, F. (2013). *Giovanni Antonio De' Sacchis, il Pordenone: ingegniosissimo et prudentissimo homo de grandissimo ingegno*. Godega di S. Urbano (TV).
Brandi, C. (1951). «Itinerario architettonico (III). Trulli e luminarie. Molfetta e Giovinazzo. Gallipoli. Case a Panarea». *L'Immagine*, 16, 509-20.
Brandi, C. [1960] (2002). *Pellegrino di Puglia*. Pref. di M. Onofri. Roma.
Bronzini, G.B. (1978). «Fenomenologia dell'ex-voto». *Lares*, 44(2), 143-76.
Bronzini, G.B. (1989). «Santi e mercanti sui mari di Puglia». *Lares*, 55(1), 5-56.
Caglioti, F. (2020). «In morte dei Re aragonesi: genesi, contesto e destino del *Sepolcro* di Guido Mazzoni

44 Pallucchini 1964, 216. Non elenco qui, per mancanza di spazio, la bibliografia successiva in cui l'attribuzione a Pordenone è accolta del tutto o in parte; la rassegna bibliografica è oggetto di un altro lavoro in corso di stampa.

45 Furlan 1966, 13.

46 Commissionata l'8 maggio 1515, finita nel giugno 1516: vedi Furlan 1984b; 1988, 74-8 (specificamente 74).

in Monteoliveto a Napoli». D'Agostino, G.; Fodale, S.; Miglio, M.; Oliva, A.M.; Passerini, D.; Senatore, F. (a cura di), *La Corona d'Aragona e l'Italia = Atti del XX Congresso di Storia della Corona d'Aragona* (Roma-Napoli, 4-8 ottobre 2017), vol. 1. 2 voll. Roma, 523-42, 1521-6.

Campitelli, A. (1980). «La classe mercantile e la giurisdizione consolare in Puglia nell'età federiciana». *Atti delle quarte giornate federiciane* (Oria, 29-30 ottobre 1977). Bari, 109-25.

Cazzato, M. (2005). «"La Pietà ingegnera". Morte e fama barocca a Gallipoli nel '600». Pindinelli 2005, 137-48.

Coletti, L. (1953). *Lotto*. Bergamo.

Conte, F. (2013). «Luisa Casati collezionista e mecenate tra 1908 e 1915», in «Identità nazionale e memoria storica. Le ricerche storico critiche sulle arti nell'età postrisorgimentale (1870-1915) = Atti del Convegno della Società italiana di Storia della critica d'arte (SISCA) (Bologna, 7-9 novembre 2012)», vol. 2, *Annali di Critica d'arte*, 9, 325-44.

Conte, F. (2014). «Monna Lisa col melograno: la marchesa Casati per l'arte del suo tempo». *Ricerche di storia dell'arte*, 114, 61-71.

Conte, F. (2017). «Giorgio Vasari in Italia settentrionale, tra Torrentiniana e Giuntina, attraverso le attestazioni autobiografiche». Sacchi, M.P.; Visioli, M. (a cura di), *Scritti autobiografici di artisti tra Quattro e Cinquecento. Seminari di Letteratura artistica*. Pavia, 49-88.

Costantini, A. (1992). *Guida di Gallipoli: la città, il territorio, l'ambiente*. Galatina.

d'Annunzio, G. [1924] (1962³). «Il secondo amante di Lucrezia Buti». Bianchetti, E. (a cura di), *Gabriele d'Annunzio: Prose di ricerca, di lotta ecc*, vol. 2. 3 voll. Milano, 147-411.

d'Annunzio, G. [1895] (2010). «Crociera nello Jonio e nell'Egeo». Cimini, M. (a cura di), *D'Annunzio, Boggiani, Hérelle, Scarfoglio, La crociera della «Fantasia». Diari del viaggio in Grecia e in Italia meridionale (1895)*. Venezia, 33-63.

De Giorgi, C. [1882-84] (1975). *La provincia di Lecce. Bozzetti di viaggio*. Rist. fotomeccanica. Premessa di N. Petrucciani; introduzione di M. Paone. 2 voll. Galatina.

D'Elia, M. (a cura di) (1964). *Catalogo della Mostra dell'arte in Puglia: dal tardo antico al Rococò* (Bari, Pinacoteca provinciale, luglio-dicembre 1964). Roma.

Donati, A. (2012). «Pittori veneziani del Cinquecento in terra di Bari». Barbone Pugliese, Donati, Puppi 2012, 161-203.

Fiocco, G. (1938). «Eredità del Pordenone». *Le arti*, 1(1), 28-31.

Fiore, A. (2019). «scheda 8.25. Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone. *San Francesco d'Assisi*». Catalano, D.; Ceriana, M.; Leone de Castris, P.; Ragozzino, M. (a cura di), *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500 = Catalogo della mostra* (Matera, Palazzo Lanfranchi, 19 aprile-19 agosto 2019). Napoli, 449, 475-7.

Fiore, A. (2022). «Intorno a due opere del Pordenone in Puglia». Gaeta, L.; Cleopazzo, N.; Cesari, M. (a cura di), *La Storia dell'Arte come impegno civile per il territorio. In ricordo di Sergio Ortese (1971-2019) = Atti della giornata di studi* (Lecce, ex Monastero degli Olivetani, Padiglione Chirico, 24 ottobre 2019). Galatina, 99-110.

Foscarini, C. (1925). «Giovan Domenico Catalano pittore», *Fede*, 3(7), 99-100.

Furlan, C. (a cura di) (1984a). *Il Pordenone = Catalogo della mostra* (Passariano, Villa Manini; Pordenone, ex convento di San Francesco, 21 luglio-11 novembre 1984). Milano.

Furlan, C. (1984b). «scheda 2.4. Giovanni Antonio Pordenone. *Madonna della Misericordia*». Furlan 1984a, 92-3.

Furlan, C. (1984c). «scheda 101. *San Francesco*». Furlan 1984a, 237-8.

Furlan, C. (1988). *Il Pordenone*. Milano.

Furlan, I. (1966). *Giovanni Antonio Pordenone*. Prefazione di G. Fiocco. Pordenone.

Galante, L. (2004). *Gian Domenico Catalano. "Eccellente pittore della città di Gallipoli"*. Galatina.

Giambene, L. (1937). «Via Crucis». EI.

Gigli, G. (1912). *Il tallone d'Italia. II. Gallipoli, Otranto e dintorni, con 150 illustrazioni*. Bergamo.

Guastamacchia, G.M. (1963). *Francescani di Puglia: i Frati Minori Conventuali, 1209-1962*. Bari-Roma.

Guerrieri, G. (1904). *Le relazioni tra Venezia e Terra d'Otranto fino al 1530*. Trani.

Gullino, G. (1996). «Storia di Venezia. Le frontiere navali». ETSV.

Huges, D.D. [1991] (1999). *I sacrifici umani nell'antica Grecia*. Trad. di L. Falaschi. Roma.

Jusco, S. (1952). «Celebrazioni di Oronzo Tiso». *Celebrazioni salentine*. Bari, 30-6.

La Rocca, L.; Radina. F. (a cura di) (2019). *Restauri in mostra. Archeologia. Arte. Architettura = Catalogo della mostra* (Bari, Chiesa di San Francesco della Scarpa, 31 maggio-30 settembre 2018). Foggia.

Laterza, A.; Scagliarini, A. (2019). «Nota di restauro». La Rocca, Radina 2019, 140.

Mallet, M.E. (1996). «Il Rinascimento. Politica e cultura - Tra pace e guerra. Le forme del potere: Venezia e la politica italiana 1454-1530». ETSV.

Maisen, P. (1870). *Gallipoli e suoi dintorni da Pietro Maisen valtellinese illustrati*. Gallipoli

Massa, C. [1897] (1902). «Varietà e curiosità di storia gallipolina». Massa, C., *Venezia e Gallipoli: notizie e documenti*. Trani, 1-74.

Pallucchini, R. (1964). «I veneti nella mostra dell'arte in Puglia». *Arte veneta*, 18, 214-18.

Perrone, B.F. (1981-82a). *Storia della serafica riforma di S. Nicolò in Puglia. Saggio sulle correnti religiose culturali e artistiche nell'estremo mezzogiorno (1590-1835)*. 2 voll. Bari.

Perrone, B.F. (1981-82b). *I conventi della Serafica Riforma di S. Nicolò in Puglia (1590-1835)*. 3 voll. Galatina.

Pieri, P. (1960). «Alviano, Bartolomeo d'». DBI, vol. 2.

Pindinelli, E. (2005). *Francescani a Gallipoli. Dal Restauro alla Memoria*. Alezio.

Pindinelli, E. (2013). «scheda 8. Gian Domenico Catalano (Gallipoli 1560 ca. – Gallipoli? 1627 ca.). *Madonna col Bambino e i santi Pietro, Paolo, Francesco e Chiara*». Cassiano, A.; Vona, V. (a cura di), *La Puglia, il manierismo e la controriforma*. Galatina, 226-7.

Poso, R. (2003). «La cultura del restauro pittorico in Puglia nella seconda metà del XIX secolo», in Catalano, M.I.; Prisco, G. (a cura di), «*Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Napoli, Museo di Capodimonte, 14-16 ottobre 1999)», num. speciale, *Bollettino d'arte*, s. VI, 88, 273-86.

Ravenna, B. [1836] (2000). *Memorie istoriche della città di Gallipoli*. Rist. anast. dell'edizione originale di Napoli del 1836. Prefazione di E. Pindinelli e M. Cazzato. Alezio.

Ravenna, B. [1836] (2005). *Memorie istoriche della città di Gallipoli*. Introduzione di G. Uggeri. Bologna.

Riedesel, J.H. (1771). *Reise durch Sizilien und Großgriechenland*. Zürich.

Riedesel, J.H. (1821). *Viaggio in Sicilia del signor barone di Riedesel diretto dall'autore al celebre signor Winkelmann. Traduzione del francese del Dot. Gaetano Sclafani*. Palermo.

Romano, G. (2011). «Il restauro del Cenacolo di Leonardo: una nuova lettura». Romano, G., *Rinascimento in Lombardia: Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*. Milano, 141-52.

Salmi, M. (1919). «Appunti per la storia della pittura in Puglia». *L'arte*, 22, 149-92.

Semeraro, A. (a cura di) (2016). *Ospiti illustri a Gallipoli. Guida culturale alla città bella*. Lecce.

Serio, P. (1963). *…Attraverso dieci secoli di storia patria (Appunti per una storia di Campi Salentina)*. Lecce [imprimatur 6 novembre 1967].

Urbani, G. (1951). «Schede di restauro». *Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro*, 7-8, 47-84.

Valente, I. (2016). «Le arti figurative, la Promotrice e la Provincia. Dinamiche culturali a Napoli dall'Unità alla fine del secolo». Valente, I. (a cura di), *L'altro Ottocento. Dipinti della collezione d'arte della Città Metropolitana di Napoli = Catalogo della mostra* (Napoli, Complesso monumentale di San Domenico Maggiore, 23 dicembre 2015-28 febbraio 2016). Napoli, 9-20.

Vasari, G. [1550, 1568] (1966-87). *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*. Testo a cura di R. Bettarini; commento secolare a cura di P. Barocchi. 11 voll. Firenze.

Vetrugno, P.A. (1997). «Pittura. Indagine conoscitiva». Vetrugno, P.A., *Sequela Christi. Itinerari di spiritualità e frammenti di arte sacra a Campi Salentina nei secoli XVII-XX*. Lecce, 31-7.

Zutter, J.; Amendola, A. (2017). «Il progetto di ricerca sulla famiglia di artisti Mola. Presentazione delle ricerche e un approfondimento sul manoscritto di Giovanni Battista Mola intitolato *Breve racconto*». Amendola, A.; Zutter, J. (a cura di), *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca. Ricerche tra architettura, pittura e disegno*. Mendrisio, 10-31.

Rivista annuale

Rivista del Dipartimento
di Filosofia e Beni Culturali
dell'Università Ca' Foscari Venezia

Università
Ca'Foscari
Venezia